PII

teatrul

1956

2

COLEGIUL DE REDACŢIE

Camil PETRESCU (preşedinte), Simion ALTERESCU, Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUŢĂ, Radu BELIGAN, Mihail DAVIDOGLU, Lucia DEMETRIUS, Dan NASTA, Irina RĂCHIŢEANU, Florin TORNEA, George VRACA.

Redactor-şef: Horia DELEANU

PII 0584

teatrul

ORGAN AL MINISTERULUI CULTURII ŞI UNIUNII SCRIITORILOR DIN R.P.R.

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

iunie 2 1956

Pag.
Tudor VIANU Responsabilitatea actorului . . . 3
Camil PETRESCU Despre unele probleme: Eficienţă şi măiestrie artistică 6
Ion Marin SADOVEANU Un deschizător de drumuri . . . 9
Costache ANTONIU Forţele noastre teatrale se verifică . 13
* * * Un spectacol şi mai multe opinii: N. I. POPA — Examen de maturitate; Titus LAPTEŞ — O biruinţă tinerească; Andrei BĂLEANU — La suprafaţa contrastelor; Marin IORDA — Monumente scenice care „strivesc"...; Stefan Aug. DOINAŞ — Shakespeare obligă!; Nota Redacţiei. . . 15
Eugen LUCA De la comanda socială la realizarea artistică 26
Victor EFTIMIU Stanislavski şi alţii... 30
Florin TORNEA Mihai Eminescu şi arta actorului . . 37

CITIND CLASICII

* * * A. M. Gorki despre dramaturgie . . 43

DISCUŢII

... între dramaturgi (Aurel BARANGA, Lucia DEMETRIUS, Alex. KIRIŢESCU, Mircea ŞTEFĂNESCU) 47

PUNCTE DE VEDERE

Liviu CIULEI Teatralizarea picturii de teatru . . 52
Mihail RAICU Despre analiza în acţiune . . . 57
W. SIEGFRIED Impresii din China 61
* * * Heinar Kipphardt: „Ne supără şi ne bucură lucruri asemănătoare" . 67

CRONICA

Horia DELEANU **Poezia contemporaneității** . . . 71

Ion D. SÎRBU — Variațiuni dramatice pe aceeași temă ; **Ecaterina OPROIU** — A fi și a nu fi în notă ; **Rodica GHEORGHIU** — Rețete meșteșugărești ; **Ștefan POPA** — Omenescul personajelor ; **Florian POTRA** — Dilemă stilistică; O montare diletantistă; **Al. POPOVICI** — ,,Pseudopledoarie'' pentru tinerețe. 72

Clar-obscur 87

INSEMNĂRI

Gh. STORIN — Implinirea unui deziderat din tinerețe; **Marietta SADOVA** — Un îndreptar și comentator al teatrului; **Mihail SORBUL** — ,,Teatrul'' ; **V. MAXIMILIAN** — Ion Talianu ; **Lascăr SEBASTIAN** — Programe de ieri... programe de azi ; F. P. — Plastica unui spectacol ; **Șt. A. D.** — Învățați-ne să rîdem. 89

MERIDIANE

Festivalul de la Paris ; **Alf. ADANIA** — Pe Broadway și în săli oropsite...; — Scriitorul local 95

Știri din...

U.R.S.S. ; Peru ; R. P. Bulgaria ; Franța ; Mexic ; R. Cehoslovacă ; R. F. Germană ; Elveția ; Anglia ; R. P. F. Iugoslavia ; Australia ; R. P. D. Coreeană ; Italia ; Turcia ; Canada ; R. D. Vietnam ; Olanda ; Islanda ; Argentina ; Uruguay ; 98

CĂRȚI — REVISTE

Mircea MANCAȘ — Limbaj și tipizare în creația literară ; **T. STAICU** — Experiențe trecute și precizări; **Paul B. MARIAN** — Omul de teatru; **Maria VLAD** — Despre arta vorbirii scenice 107

CALENDAR 111

Coperta executată de Toni Gheorghiu

TUDOR VIANU

Responsabilitatea actorului

Răspunderile artei față de publicul pe care îl oglindește, îl exprimă, dar trebuie să-l și educe, au fost adeseori puse în lumină. Arta introduce în societate idei, sentimente, tendințe și imagini, capabile să stăpînească mintea, inima și fantezia oamenilor. După felul și valoarea acestor imagini, tendințe, sentimente și idei, acțiunea artei asupra publicului poate fi binefăcătoare sau nefericită. O faptă de creație este, mai întîi, o *faptă* și, ca atare, nu este de loc nepotrivit să-i aplicăm criteriile cu care prețuim toate acțiunile omenești. Unui profesionist în orice ramură a muncii, chiar simplului particular în relațiile lui practice de viață, îi cerem onestitate, respectul de sine și de alții. Putem să exceptăm de la această exigență generală pe artistul creator ? Pot fi îngăduite acestuia fapte și atitudini condamnabile în simplul cetățean ? Nu cred că exceptarea aceasta ar fi posibilă și dreaptă. Creația artistică angajează răspunderi ca orice faptă săvîrșită în societate. Răspunderile artei nu sînt de loc mai mici ca acele ale oricărei acțiuni omenești. Dar acele ale artei actoricești? Acestea mi se par deosebit de mari.

Întinderea și gradul responsabilității actorului rezultă din însuși felul artei sale. Un pictor sau un poet lucrează prin intermediul operei lui. Trebuie să-l căutăm pe pictor și pe poet în opera sa și să-i descifrăm ideile, tendințele și sentimentele în imaginile create de el. Operația aceasta nu dă totdeauna rezultate evidente din primul moment. Trebuie uneori să treacă ani sau chiar decenii pînă să ni se lămurească tendințele profunde ale unui poet sau ale unui artist plastic. Acțiunea lor socială operează uneori cu întîrzieri mai mult sau mai puțin mari. Acțiunea actorului este însă instantanee, imediată și evidentă. Actorul lucrează și el prin opera lui ; dar această operă este actorul însuși, în momentul cînd joacă. Nu trebuie să căutăm personalitatea morală și socială a actorului și nu trebuie să așteptăm anii pentru ca felul și valoarea ei să ni se lămurească. Din primul moment al apariției pe scenă și de la primele replici, spectatorul recunoaște treapta omenească ocupată de deținătorul unui rol și dacă acesta este o ființă înaltă sau josnică, plină de distincție sau vulgară. Indiferent de caracterul pe care îl întrupează și de situațiile indicate de textul dramatic, jocul actorului prezintă o caracteristică umană, asupra căreia nimeni nu se înșeală. Recunoscînd atît de ușor valoarea morală și socială a actorului, publicul suportă acțiunea ei. Dintre toate artele omenești, arta actorului exercită puterea de sugestie cea mai întinsă și cea mai adîncă. Mai ales asupra tineretului, adică asupra acelei părți a publicului mai supusă influenței exemplelor, sugestia exercitată de arta actorului este plină de consecințe. În felurile de a fi ale tineretului, în modul său de a vorbi, în atitudinile și comportările lui, înrîurirea exercitată de actorii ajunşi la o anumită notorietate joacă un rol, care — deşi n-a fost îndeajuns subliniat — este totuşi evident şi merită să fie examinat cu toată atenţia.

Actorii sînt, în primul rînd, maeştrii de limbă ai publicului lor. Nicăieri, în nici un alt punct al vieţii sociale, limba naţională nu răsună cu puritatea, forţa şi farmecul pe care o dobîndeşte, pe scenă, în rostirea bunilor actori. Formele pronunţiei exacte, profilul fiecărui sunet, legăturile şi separările lor, acceleraţia debitului, claritatea frazării, plinătatea timbrului, intonaţiile întrebării sau ale exclamaţiei, felul în care devine evidentă orice emoţie în ton, în gruparea unităţilor sintactice, corectitudinea formelor, toate acestea sînt şi trebuie să devină exemplare în vorbirea actorilor. Pe scenă se stabileşte norma perfectă a limbii literare. Modul în care vor vorbi oamenii culţi ai unei epoci atîrnă într-o măsură foarte importantă de graiul auzit pe scenele teatrelor. Responsabilitatea actorilor este deci covîrşitoare în sarcina fixării şi înălţării limbii naţionale. Se împovărează cu o mare răspundere — pentru că poate produce un rău destul de întins — actorul cu pronunţie neglijentă, cu timbru şi intonaţii vulgare, cu frazare confuză, cu debit precipitat şi superficial sau tărăgănat şi stupid. Dimpotrivă, toate formele rostirii clare, cultivate şi armonioase trec, ca un dar de preţ, din vorbirea actorilor de seamă în aceea a publicului lor. Generaţia mea a avut un mare profesor de limbă în Constantin I. Nottara. Înalta lui disciplină lingvistică s-a perpetuat în deprinderile de rostire ale maeştrilor de azi ai scenei romîneşti, mai toţi elevi ai lui Nottara, şi trebuie să fie păstrată de actorii care se ridică în acest moment.

Cuvîntul şi legătura dintre cuvinte se însoţesc cu gestul. O veche recomandare a şcolilor de artă dramatică prevedea neapărata însoţire a exprimării sonore cu expresia mimică. Orice rostire trebuie jucată. Orice manifestare inteligibilă a glasului trebuie întovărăşită de un gest. Adevărul este însă că în evoluţia lingvistică a omenirii, însemnătatea gesturilor se reduce treptat. Gradul de dezvoltare intelectuală a unui individ şi chiar gradul civilizării sale se pot măsura şi cu nevoia în descreştere a apelului la gest, ca mijloc al exprimării. La ce bun gestul care manifestă o emoţie, sau acel care imită un aspect al lumii exterioare, indică o dimensiune, desemnează o persoană sau mimează o situaţie, dacă puterile exprimării verbale în descriere, naraţiune sau dialog sînt suficiente pentru a comunica întregul conţinut de idei, reprezentări şi sentimente al vorbitorului ? Bunii actori ai vremii noastre nu înfăţişează, nu trebuie să înfăţişeze exemplarul uman oarecum primitiv al individului excesiv gesticulator. Puterea de exprimare verbală trebuie să precumpănească asupra aceleia a exprimării prin gest. Preferăm să primim comunicarea unei inteligenţe capabile să se manifeste liniştit prin cuvînt, decît a unui individ care se luptă să dea expresie unui conţinut mental trădat de puterea cuvîntului. Desigur, nu se va putea ajunge şi nici nu trebuie să năzuim la suprimarea gesticulaţiei. Dar gesticulaţia trebuie să rămînă sobră, adecvată, armonioasă. Un actor care ridică un braţ reproduce pentru un moment atitudinea unei statui şi, ca şi aceasta, profilarea lui în spaţiu trebuie să fie frumoasă. Actorii au deci datoria să-şi supravegheze gesticulaţia, evitînd mişcarea dezordonată a oamenilor căzuţi în apă, gîndindu-se că toate formele agitaţiei anarhice pe scenă pot apărea în acelea ale publicului lor.

Mari ravagii pot face manifestările cabotinismului actoricesc pe scenă. Cine are ochi să vadă, remarcă influenţa lui în profesiile cele mai deosebite şi în foarte numeroase împrejurări ale vieţii sociale, care n-are nimic de-a face cu scena. Dacă există indivizi declamatori sau care „pozează", oameni care îşi compun o mască nefirească şi o poartă în lume cu intenţia de a uimi omenirea, inşi care vor să scandalizeze prin extravaganţa costumului şi prin caracterul insolit al gesturilor lor, împrejurarea nu provine în ultimul rînd din răul exemplu al anumitor actori. Multe din manifestările individualismului anarhic, atît de păgubitor dezvoltării fecunde a muncii sociale, provin din acțiunea cabotinismului asupra societății. Am spus că actorul este omul care se expune mai mult privirilor publice și acela care exercită sugestia cea mai puternică asupra semenilor săi. El se găsește deci în situația de a impune pilda măsurii, a sobrietății, a frumuseții și a eleganței fără ostentație. Nu este de loc exagerat a afirma că în formarea „bunului gust“ influența actorilor este hotăritoare. „Bunul gust“ nu este, de altfel, o categorie exclusiv estetică. Înfrîngerile „bunului gust“ într-o societate nu rănesc numai nevoia noastră de armonie și frumusețe. Cînd ne încrucișăm în diferitele ocazii ale vieții cu un ins care aduce pe stradă sau în instituții atitudinile de prost gust ale unui actor de melodramă, nu pot să nu identific în aceste atitudini o manifestare a evazionismului social și deci o păgubire a muncii și producției sociale. O veche metaforă a limbii comune spune că anumiți oameni „joacă un rol“ în societate. Este o metaforă teatrală, provenită din îndeletnicirile scenei. Dar după cum bunii actori își joacă rolurile, în așa fel încît să trezească în spectatori iluzia că au în fața lor un om adevărat și nu un actor care-l imită cu stîngăcie, tot astfel indivizii care „joacă“ în societate un „rol“ mai mare sau mai mic, mai mult sau mai puțin însemnat, nu se cuvine a trezi impresia că evoluează pe o scenă. Simțul realității, reacțiile adecvate și creatoare în fața problemelor vieții, modestia și măsura sînt exigențele pe care le îndreptăm către toți semenii noștri. Arta actorilor nu trebuie să abată, ci să îndrumeze pe oamenii supuși înrîuririi ei către împlinirea acelor exigențe.

Actorul nu joacă singur pe scenă. El se găsește totdeauna împreună cu alți actori ; l-a îmbrăcat un croitor și l-a coafat un peruchier, îi trimite un fascicul de raze un electrician, îl supraveghează un regizor din culise și-i susține memoria suflerul din cușca lui, un pictor decorator i-a stabilit cadrul, mașiniștii au plantat decorul, un director de scenă a făcut să conveargă toate elementele spectacolului. Cîtă muncă, ce hărnicie, cîtă prevedere și exactitate au fost necesare pînă cînd reprezentația să se poată produce ! Arta teatrală cere o colaborare multiplă, o înlănțuire de eforturi sinergice. Teatrul este o imagine și un simbol al societății, un microcosmos social. Învățăm cu toții ce este societatea și ce anume cere ea fiecăruia din noi, asistînd și meditînd la un spectacol de teatru. Cînd un actor, prin excesul individualității cabotine, sparge armonia convergentă a spectacolului, societatea primește un rău exemplu. Primește însă unul bun, atunci cînd remarcă voința personalității actoricești celei mai puternice, a talentului celui mai seducător de a se încadra, de a sluji întregul, de a face ca spectacolul să se închege. În jocul unui actor însuflețit de o conștiință, societatea primește unul din exemplele de care are mai multă nevoie.

Mari și numeroase sînt răspunderile actorului. Conștiința acestor răspunderi trebuie să intre ca un factor însemnat în formația lui și în călăuzirea întregii lui activități.

CAMIL PETRESCU

Despre unele probleme

Eficiență și măiestrie artistică

La Congresul scriitorilor din R.P.R., care se va ține în luna iunie, cînd poate aceste rînduri ar putea să fi apărut și ele, se vor discuta o seamă de probleme, care încă de pe acum au fost enumerate într-un comunicat anume al „Uniunii", arătîndu-se că pentru fiecare dintre ele a fost desemnat un raportor dintre scriitorii mai tineri, dar de frunte. Vor fi discutate astfel problemele prozei, ale poeziei, ale dramaturgiei, ale criticii literare, ale specificului traducerilor din și în limba minorităților naționale și ale literaturii pentru copii. Nu ne îndoim că atît rapoartele așteptate cu nerăbdare cît și dezbaterile vor fi foarte însuflețite și foarte bogate în vederi adînci, înnoitoare; am fi dorit însă — și de ani de zile ne-am exprimat dorința asta in adunările noastre mai restrînse, profesionale — ca să se discute la acest congres, care urmărește un scop, și anume un scop educativ în sensul cel mai larg al cuvîntului, să se facă și un raport despre problema fundamentală a problemelor care se pun cu asemenea prilej, adică un raport despre problema eficienței. Dacă afirmi ceva neobișnuit despre o realitate încă necunoscută celor cărora te adresezi, ei te pot crede ori nu, indiferent de adevărul cuprins în afirmațiile tale și indiferent de cît de mult ții să fii crezut, cu alte cuvinte o afirmație poate fi, considerată în legătură cu cel vizat, eficientă sau nu. Adică poți fi convingător sau dimpotrivă poți fi suspectat. Problema de a convinge pe ascultător, pe cititor, pe spectator (se pune astfel nu numai față de o sală de auditori, ci și față de cititorii gazetei, fie ea literară ori nu, ai prozei, ai poeziei și așa mai departe, ca și în fața spectatorilor unei piese de teatru, ori ai unui film, ba chiar ai unor întîlniri pentru performanțe sportive) și nu numai de a-i convinge ci și de a le obține adeziunea. Este o problemă atît de complicată încît la o cercetare analitică ea se dovedește un adevărat complex de probleme, care se cer studiate cu cea mai mare băgare de seamă. Ni s-ar fi părut deci lucru îndreptățit ca la acest congres, pentru ca el să-și ajungă scopul, să se fi aflat un raportor și pentru problemele eficienței, pentru că o literatură care nu-și ajunge scopul, adică nu convinge pe nimeni (sau convinge prea ușor, ceea ce e totuna) apare oarecum fără sens. O cauză oricît de dreaptă poate fi compromisă nu numai printr-o înfățișare și printr-o argumentare săracă, insuficientă, dar și prin stîngăcii formale, prin exces afirmativ, printr-un inutil supliment demonstrativ cu orice preț, în sfîrșit prin orice poate trezi suspiciunea celor cărora îți propui să le faci educația. În asemenea împrejurări, cine vrea să dovedească prea mult nu dovedește adesea nimic. De nenumărate ori, strădaniile cel mai nobil inspirate ajung la rezultate contrare celor ur-

mărite cu devotament și sinceritate. La piesele care se vor cu pasiune educative, de multe ori sălile rămîn goale și își cască imens și întunecos plictiseala, iar afișul trebuie schimbat, precum uneori romane voluminoase, ori chiar scurte și dîrze, care urmăresc același scop, nu izbutesc să fie citite decît pe primele lor pagini, căci pe urmă împotmolesc privirea și solicită cenușiu, la rîndul lor, căscatul. Numărul paginilor nu are de altfel importanță. O carte scurtă și proastă poate fi adesea inuman de plictisitoare și de indigestă, pe cînd cele patru volume ale unui roman ca Război și pace parcă se termină prea repede. Și eu cunosc cititori care, cînd vedeau că numărul paginilor rămase scădea, încetineau și ei lectura ca să dureze mai mult.

Compromiterea prin realizarea proastă, a unor cauze înalte, a dus aiurea la un proverb mincinos, care sună așa: „Cu sentimente nobile nu se poate face decît literatură proastă". Asemenea afirmații neroade pun deci ca premisă oricărei literaturi, așa cum o văd ei, sentimentele josnice, aberate, izvorîte din noaptea patologicului, cazuri stranii, crime gratuite, cer rafinamente în cinism și inedit în perversitate. Este posibil ca o asemenea literatură să nu-și plictisească publicul, e chiar foarte probabil că îl delectează, dar noi vedem în acest condamnabil succes și o mare parte din vină a literaturii excesiv intenționate, care nu izbutește să obțină adeziunea celor cărora li se adresează și care sfîrșește prin a se face insuportabilă și a da nostalgia contrariului.

Iată deci că nu e destul să dorești stăruitor o literatură educativă, să te trudești și să-i pui toate mijloacele la dispoziție, pentru ca să-ți ajungi scopul formării și înălțării maselor.

Trebuie să stii deci nu numai ce să ceri, ci și în ce formă să ceri... Multora li se pare această chestiune atît de simplă încît se miră poate, citind aceste rînduri, că eu văd aci nu numai o problemă, ci chiar un complex de probleme. Ei rezolvă totul cu cîteva declarații dogmatice. Am cunoscut un conducător al teatrelor care afirma iremediabil convins și sentențios că: „Muncitorii vor în teatru numai asta" ori: „Muncitorii nu vor de loc asta" cu subînțelesul că el și numai el știa ce vor muncitorii. Dar a trebuit să plece din acest post de mare răspundere, tocmai fiindcă pînă la urmă se dovedise că nici nu bănuia măcar ce vor cu adevărat acei care muncesc și mai ales cum vor ei să fie educați. Muncitorii, oameni toată ziua aplecați asupra realității, adică în orice clipă în contact cu rădăcinile incomensurabile ale concretului, nu vor să fie socotiți scăzuți intelectual și nici educați cu citiri naive din paginile cu litere de o schioapă ale abecedarului acelor dogmatici, improvizați și pretențioși. Ei vor să stea în bănci la teatru în șir cu toată lumea și nu se sperie la muzeu de un nud auriu de Tizian.

Alții, mai puțin sentențioși decît fostul conducător, recurg atunci cînd este vorba de puterea de convingere a scrisului, la un termen devenit panaceu comod: „Măiestrie artistică". Învelit în foița roz a acestei misterioase „măiestrii artistice" se poate înghiți orice praf dogmatic... Cînd acum vreo șase ani într-un mic for critic, care dezbătea tezele sărbătoririi lui Caragiale, am afirmat că acest mare scriitor fusese toată viața obsedat de „problemele măiestriei artistice", am stîrnit mînia unui dîrz luptător pe tărîmul artei, care pretindea că aș introduce o noțiune periculoasă, că sînt un suspect adept al formalismului... Astăzi expresia și-a făcut drum, prea mult drum, și a devenit ceva de la sine înțeles, ceva atît de simplu că mulți socot că nici nu mai e nevoie să fie explicată. Oricine știe — pretind ei — ceea ce e aceea măiestrie artistică și li se pare ridicol să se mai explice ce înțeles, ce feluri de înțeles, au aceste vocabule. E necesar însă să facem o precizare. Această inutilitate a explicației, această înțelegere de la sine este cu sens unic. „Oricine" înseamnă aci tocmai pe dos: nimeni. Adică problema „măiestriei artistice" se pune pentru toată lumea, în afară de cel care pronunță această formulă misterioasă pe care a monopolizat-o el. Simplul fapt că el a articulat aceste opt silabe îi da omului *nostru virtuți magice. El vorbește în numele unui har personal. L-ați văzut adeseori cum lasă să se înțeleagă că el este intim cu măiestria artistică și că se salută adică de cîte ori se întîlnesc. În realitate, sentențiosul nu se cunoaște cu măiestria artistică nici măcar din vedere. O salută fără ca ea să-i răspundă. În realitate, aceste raporturi cu „măiestria artistică" sînt un formalism tern-cenușiu. De fapt, „măiestria artistică" este și ea supusă problemei primordiale și vaste a eficienței și nu e ea chiar numai har, ci și multă inteligență, foarte multă trudă și, hai să zicem, oarecare meșteșug. Dată într-un tot în concret neseparabil cu fondul, măiestria artistică, așa cum știm cu toții, nu poate fi arătată și explicată decît discursic. E o ciudățenie care ține de datele și structurile minții omenești, deci de legi obiective. Și mai implică încă acest tot neseparabil și alte ciudățenii, care ar trebui cercetate cu luare-aminte. Ca atare, ea ar merita să fie luată în considerare mai de aproape la un congres al scriitorilor, în toată complexitatea ei, din care noi n-am vrut să anticipăm nimic în aceste rînduri care exprimă doar un deziderat. Bineînțeles, să fie luată în discuție dacă o poți discuta fără să cazi în formalismul celălalt, formalismul opus, roz-fistichiu.*

ION MARIN SADOVEANU

Un deschizător de drumuri

Marele dramaturg norvegian Henrik Ibsen (1828—1906), creatorul operei realiste de o neîndurată critică pentru aspectele de descompunere morală a burgheziei europene din epoca de creştere a capitalismului de la sfîrşitul veacului al XIX-lea, a cunoscut gloria abia după 1880. De la data aceasta, piesele lui de critică socială, majoritatea scrise între 1870—80, au început să fie jucate pe toate scenele europene. Repertoriile teatrelor germane se îmbogăţesc cu ele (Otto Brahm); teatrul francez „l'Oeuvre" de sub conducerea lui Lugné-Poe (prieten şi entuziast propagandist al lui Ibsen) îl joacă; W. Archer, creatorul lui „Independent Theatre" de la Londra, se bazează pe producţia ibseniană, iar unul din marii săi comentatori şi continuatori, G. B. Shaw, îi închină unul dintre cele mai întemeiate studii *Chintesenţa ibsenianismului*. Numele cele mai mari ale scenei europene: Eleonora Duse şi Suzanne Déspres îi interpretează eroinele. Iar la noi, ceva mai tîrziu — e adevărat — teatrul realist de critică socială a fost adus în faţa publicului romînesc de doi slujitori pasionaţi: Paul Gusty şi traducătorul — interpretul masiv al dramei ibseniene de multe ori — Petrache Sturdza.

Admiraţia aceasta unanimă pentru marele îndrăzneţ a uitat însă multă vreme pe om, pe poet şi pe norvegian, în ale cărui încercări de tinereţe stă taina desăvîrşirii operei de mai tîrziu. Henrik Ibsen nu poate fi bine înţeles decît în întregirea aceasta a vieţii şi creaţiei sale. El s-a născut la 20 martie 1828 la Skien, un orăşel din Norvegia, dintr-o familie de armatori de origine daneză. Mama sa, Maria Cornelia Altenburg, era germană, şi Ibsen vorbeşte cu mîndrie într-o scrisoare către W. Archer şi de o ascendenţă scoţiană. La opt ani, Henrik a asistat la falimentul tatălui său Knud, epocă de la care a început pentru familia lui o viaţă de lipsuri, de oameni scăpătaţi. Mama sa, o pietistă severă, rugîndu-se neîncetat, a lăsat amintiri şi duioase şi ciudate fiului său. O regăsim, după propria lui mărturisire, în bun procedeu realist, şi în personajul mamei neînduplecate din *Brand* şi în acela al bătrînei Aase din *Peer Gynt*. În 1844, tînărul Ibsen îşi caută un loc de ucenic într-o farmacie la Grimstadt. Aci, în anul revoluţionar 1848, el e cuprins de entuziasm pentru mişcare şi scrie o odă închinată poporului maghiar, asuprit în pornirile lui de tirania habsburgică. În acelaşi an, el îşi scrie şi prima piesă *Catilina*, pentru tipărirea căreia (în editura autorului) se devotează prietenul Ole Schulerud. Piesa era semnată cu pseudonumele Brynjolf Bjanne. Lucrarea însă şcolărească, avînd o încadrare sentimentală şi romantică, a fost aspru dojenită de critică, dar a cunoscut un succes relativ pe lîngă tineretul studenţesc. În 1875, la Dresda, Ibsen scrie o prefaţă acestei lucrări, pe care o introduce în operele sale complete, deşi prin nimic prima piesă a tinereţii nu putea să lase să se întrevadă revoluţionarul de mai tîrziu. În 1850, Ibsen pleacă la Kristiania, cu intenţia să urmeze medicina, dar este chemat la teatrul din Bergen unde i se încredinţează funcţia de dramaturg şi director de scenă. Numirea aceasta i-a fost făcută de vestitul violonist Ole Bull, un virtuoz al Nordului în genul lui Paganini și un fantasc, care crea atunci teatrul norvegian din orașul său natal, Bergen. În afară de un însemnat document de analiză autobiografică pe care Ibsen l-a pus la temelia lui *Peer Gynt*, ca în toate personajele sale de altfel, acest Ole Bull i-a servit în bună parte și drept model viu. Bull visase să creeze în Pennsylvania o colonie norvegiană, Oleania, întocmai cum Peer Gynt avea să viseze crearea Gyntianei, o colonie în inima Saharei.

De la 1851 la 1857, Ibsen rămîne în teatrul de la Bergen, unde creează o serie întreagă de lucrări, din care cităm, ca mai de seamă : *Doamna Inger la Östraat* (1855), *Olaf Lilje-Kraus* (1856) și *Sărbătoarea de la Solhagg* (1856). Sînt opere care aduc încă o atmosferă de baladă împletită pe adevăr istoric. În 1857, Ibsen a fost chemat ca „instructor", ceea ce însemna director artistic la teatrul din Kristiania. Aci el stă pînă la 1864. Piesele istorice din această epocă sînt *Expediția nordică* (1858) și *Pretendenții la coroană* (1863). Stînd încă sub diferite influențe, în această ultimă piesă Ibsen reușește să creeze totuși un personaj satanic ce întrece cu mult și pe Wurm al lui Schiller și îl egalează poate pe Richard al III-lea al lui Shakespeare: e vorba de personajul episcopului de Oslo, Nikolas Arnesson. Ca și Richard Wagner, cu care Ibsen se aseamănă prin neîntrecuta pricepere în tehnica dramatică, el a folosit anii aceștia de viață în teatru, pe scenă, pentru a dobîndi, din experiență, cunoașterea și limitele poeziei dramatice. Producția epocii de la Kristiania se întregește cu prima lui piesă care pune probleme sociale în legătură cu familia, dragostea și femeia : *Comedia dragostei* (1862). În 1864, Ibsen se căsătorește cu Suzana Daae Thoresen și în același an se exilează de bună voie, plecînd în Italia. Atitudinea protestatară din epoca de la Kristiania, socializantă pe de o parte, iar pe de alta hotărît naționalistă, i-a atras multe vrăjmășii în țară. Cu sufletul împovărat de amaruri, Ibsen avea să scrie în sud două mari poeme, eliberările sale din starea în care se afla. În 1866, el scrie poemul *Brand* (căruia i-a premers o formă epică), iar în 1867. *Peer Gynt*. Apropierea acestor două date ne lămurește, în funcția lor, de întregirea și completarea celor două opere. Iată ce consemna Ibsen într-o scrisoare către P. Hausen : „Pe vremea cînd scriam la *Brand*, aveam pe masa mea de lucru un scorpion închis într-o halbă de bere, goală. Animalul se îmbolnăvise și tînjea. Atunci i-am pus alături o bucată moale de fructă. El s-a aruncat ca un turbat asupra ei, vărsîndu-și otrava în ea. După aceasta, s-a însănătoșit. Nu se întîmplă oare la fel și cu poeții ? Legile biologice sînt valabile și în domeniul spiritului." Severul Brand, pastorul neînduplecat, care refuză împărtășania propriei sale mame pentru că nu făcuse milostenia întreagă, este cel ce-i aduce ușurarea lui Ibsen însuși în asprimea aceasta, care denunță neînduplecarea unei înalte atitudini morale. Încadrat de contururi mai puțin reale, domestice am scrie, cum va fi mai tîrziu în dramele de critică socială (așezate în lumea orășenească), legat mai mult de natură și de oamenii ei, acest *Brand* dezvăluie o trăsătură esențială în ceea ce Ibsen avea să fie, și anume un moralist sever. El se va ridica împotriva întregii societăți burgheze, europene, rău și nedrept alcătuită în legile ei. În atitudinea aceasta de moralist, Ibsen stă ca o figură uriașă în pragul vremurilor ce vor veni. O serie întreagă de scriitori : Wedekind, Strindberg, Bernard Shaw, fiecare pasionat de viața înalt morală a omului, vor merge pe drumul acesta indicat de Henrik Ibsen, căruia marele Lev Tolstoi îi stă alături.

Dar dacă ar fi să-l privim pe scriitorul norvegian numai pe linia aceasta ce pleacă din *Brand* și duce la acțiunea aspră de critică socială, purtată de literatul Ibsen, luptător, ar fi să ignorăm pe marele poet Ibsen și să lăsăm palidă figura lui. În ajutorul acestei manifestări și ca o întregire vine *Peer Gynt*, atît de aproape, ca dată de creație, de *Brand*.

Peer Gynt cuprinde multe din esențialele probleme ibseniene. El este mai întîi un erou al fanteziei poetice, care își poartă însă propria sa tăgadă, propria sa critică ce se îndreaptă nu numai împotriva vagabondării prin ireal — denunțată ca o boală națională de Ibsen — ci și împotriva lui însuși. Ibsen contra Ibsen, s-a spus cîndva cu privire la această dezlănțuire de mari proporții, care e în același timp și o mărturisire : „Brand sînt eu — scria într-o scrisoare Ibsen — în clipele mele cele mai bune, după cum tot o analiză personală mi-a pus la îndemînă multe din trăsăturile lui Peer Gynt." Dacă Ibsen avea să facă aproape un început scriitorului moralist realizat în opere dramatice, din a doua jumătate a veacului al XIX-lea, atitudinea antiromantică realistă, temeinicită pe tăgăduirea aiurărilor fanteziei deşuchiate, vine mai pe departe din anii mai tineri ai veacului trecut. Cu mai mult de două decenii înaintea lui *Peer Gynt*, Heinrich Heine denunţase în *Germania* lui această boală germanică, a Nordului, fantezia istovitoare şi necreatoare. Cu mai multă putere, Ibsen reia formula aceasta, care-l statorniceşte în realism, formulă numai enunţată de Heine, argumentată dramatic de Ibsen şi mai tîrziu purtată biruitor în lupta antiromantică, prin ironie, de Bernard Shaw.

Henrik Ibsen

Revărsarea aceasta romantică, datată şi încadrată social, denatura într-o formă antirealistă şi reacţionară aspectul ţărănimii norvegiene de la acea epocă. Împotriva acestui sentimentalism leşiat şi neadevărat — care tindea să transforme poporul în palide imagini mai uşor de manevrat politiceşte — se ridică Ibsen. De altfel, solida încadrare a întîmplărilor, atît din *Brand*, cît şi din *Peer Gynt*, se face în natură şi în mijlocul unei ţărănimi nemințite.

Şi nu la multă vreme după aceste două lucrări care-i dau o întregire personalităţii scriitorului, a fost creată *Liga tinerimii* (1868), piesă deosebit de importantă. Cu ea se intră în marea producţie de critică a lumii capitalismului în creştere de la sfîrşitul veacului trecut. Moravurile politice ale aşa-zişilor purtători de idealuri, liberali, sînt înfierate. Şi în mod firesc se impune o apropiere între lucrarea aceasta a lui Ibsen şi *O scrisoare pierdută* a lui I. L. Caragiale. Cîndva am întreprins o analiză mai amănunţită a acestor două lucrări. Aci nu este însă locul decît să amintim că, înlăturîndu-se orice influenţă posibilă (după cum se ştie, piesa lui Caragiale este posterioară *Ligii tinerimii)*, deşi ele au multe trăsături comune, reiese totuşi o valoare mai directă a lucrării romîneşti, prin puterea ei de satiră şi caracterizare generală.

Producţia pieselor sociale, care l-au făcut cunoscut pe Ibsen, s-ar putea împărţi în felul următor: patru piese ale combativităţii: *Stîlpii societăţii* (1877), *Nora* (1879), *Strigoii* (1881) şi *Un duşman al poporului* (1882); o tragicomedie: *Raţa sălbatică* (1884); o tragedie: *Rosmersholm* (1886); două drame privitoare la libertatea femeii: *Femeia mării* (1888) şi *Hedda Gabler* (1890); dramele prăbuşirii: *Constructorul Solness* (1892), *Micul Eyolf* (1894) şi *John Gabriel Borckmann* (1896). Un ultim poem tîrziu: *Împărat şi Galilean* şi o lucrare de încheiere: *Cînd ne vom ridica din morţi* (1899) completează opera.

Două mari probleme grupează dramele sociale ale lui Ibsen: relaţiile omului din veacul trecut cu societatea şi analiza căsătoriei moderne şi fundamentelor ei. Ibsen n-a fost numai un poet şi un moralist, ci şi un revoluţionar. El avea îndrăzneala gîndului, puterea şi curajul afirmaţiilor categorice. El ştia să pună făţiş problemele şi să le rezolve în tragismul lor zguduitor. Ibsen a fost, în acest sens, unul din marii pregătitori ai lumii celei noi. El vedea departe şi peste marile evenimente internaţionale cărora le-a fost contemporan. Iată ce-i scria vestitului critic danez Georges Brandes, de la Dresda, cu data de 20 decembrie 1870:

„Marile evenimente contemporane îmi reţin în mare parte gîndurile. Vechea şi himerica Franţă e la pămînt. Iar în ziua în care tînăra Prusie realistă va fi ajunsă de aceeaşi soartă, vom sări deodată într-o eră nouă. O! Cum se vor prăbuşi atunci ideile în jurul nostru. Și e și timpul ca așa ceva să se întîmple. Căci noi mai trăim încă din firimiturile căzute de la ospățul revoluției din veacul trecut, Și hrana asta de multă vreme a fost rumegată și iar rumegată. Ideile au și ele nevoie de hrană nouă și dezvoltare. Libertatea, egalitatea și fraternitatea nu mai sînt ceea ce erau pe vremea defunctei ghilotine. Politicienii se încăpățînează să nu priceapă lucrul acesta și de aceea îi urăsc. Ei vor părticele de revoluții, revoluții numai la suprafață, de ordin politic... toate acestea sînt prostii. Ceea ce importă este revolta spiritului omenesc". Și nu la multă vreme după această misivă, la 17 februarie 1871, Ibsen își completează gîndul, scriindu-i aceluiași: „Vor cădea şi lucruri cu mult mai mari. Religia va fi răsturnată. Căci nici noțiunile morale, nici formele de artă n-au înaintea lor o veșnicie."

După ce și-a dobîndit o glorie universală, tîrziu, Ibsen s-a întors în Norvegia, unde s-a stins la 23 mai 1906.

Bogatul conținut de idei al pieselor sale a fost pus de scriitor în lucrări de o tehnică dramatică minuțioasă și precisă. Experiența lui de teatru din tinerețe l-a călăuzit în construirea teatrului său realist, cu dialog viu, cu personaje bine conturate și puternice, în afară de *Peer Gynt*, care de altfel este un poem și el însuși un monolog al lui Peer, de multe ori personajele ajutătoare fiind numai niște proiecții ale lui, toate celelalte lucrări de critică socială sînt construite tehnicește pe strînsul dialog care deservește nu numai mișcarea ideilor, analiza psihologică a personajelor, dar și plasarea acțiunii în timp și loc, cu atîta putere și plasticitate încît în orice piesă, se simt lumea și epoca de dincolo de decor.

Ibsen a fost, după cum am arătat, și un foarte mare om de teatru. Cunoștința lui despre arta și viața actorului a fost adîncă și ne e deosebit de prețioasă. Extragem dintr-un articol din 1862, intitulat „Criză teatrală", cîteva gînduri despre actori: „O condiție de la sine înțeleasă este — scrie el — și aceea ca actorul nu numai să țină la dispoziția instituției în care lucrează darurile sale naturale și măiestria dobîndită, ci ca atitudinea lui față de teatru să fie manifestarea unei vieți adînc legată de artă, pe care și-o va fi luat ca normă. Onorabilitatea teatrului să fie propria lui onorabilitate. Actorul să se simtă răspunzător și solidar cu instituția, în întregul ei, și să nu considere întregul ei aparat ca pe o încadrare numai pentru virtuozitățile sale. Se spune de atîtea ori că actorul este un preot al artei! Da! Dar ca să fii preot adevărat, ai nevoie și de un suflet de adevărat slujitor."

Henrik Ibsen, mare scriitor, deschizător de drumuri noi, stă astăzi pentru totdeauna alături de numele cele mai mari ale literaturii universale.

COSTACHE ANTONIU

Forțele noastre teatrale se verifică

„Decada dramaturgiei originale prezentate de teatrele din regiune" este o inițiativă dintre cele mai fericite. Ea arată că în condițiile culturale de astăzi noi relații s-au stabilit între teatrele din Capitală și din restul țării. Au trecut acele timpuri cînd o piesă nu se bucura decît de cel mult zece reprezentații. Îmi amintesc că acum 30 de ani, cînd în provincie o piesă era jucată de cinci ori se spunea că „a prins", adică s-a bucurat de succes. Pe vremea aceea, publicul teatral era format dintr-un cerc restrîns, mereu același.

Menită a fi un bogat schimb de experiență între diverse colective teatrale din țară, Decada de la sfîrșitul lunii mai este o manifestare inedită și originală. Fără îndoială, în trecut au existat turnee ale teatrelor de provincie în Capitală, precum și turnee ale teatrelor din București în diverse colțuri ale țării. Dar aceste manifestări nu au constituit niciodată o preocupare sistematică, organizată, — ci au fost rezultatele, mai mult sau mai puțin fericite, ale unor inițiative particulare sporadice și spontane. Schimb adevărat de experiență între teatrele din țară nu-mi amintesc să fi existat decît prin 1911, cînd Teatrul Național din Iași, condus de Mihail Sadoveanu și Teatrul Național din Craiova, al cărui director era, mi se pare, Emil Gîrleanu, s-au vizitat reciproc. N-aș putea să menționez acum roadele artistice ale acelui schimb. Mi-aduc aminte însă că o seamă din actorii colectivului de la Craiova au rămas la Iași, — între care Braborescu, Radu Demetrescu și alții.

Scopul principal al Decadei este acela de a prezenta dramaturgia autohtonă în interpretarea colectivelor teatrale din țară. E în aceasta o mărturie grăitoare a atenției de care se bucură astăzi dramaturgia și slujitorii scenelor romînești. Organizarea preocupării față de autorii dramatici, promovarea pieselor originale, formarea unui public din ce în ce mai instruit și educat, capabil să pătrundă toate semnificațiile unei opere literare, — acestea sînt realizări ale anilor din urmă.

Faptul că Teatrul Național din Cluj prezintă piesa *Nota zero la purtare* de V. Stoenescu și Octavian Sava, Teatrul de Stat din Pitești *Boieri și țărani* de Al. Sever ; faptul că teatrele din Brăila, Constanța, Petroșani sau Sibiu vin cu piesele *Inima noastră* de Val. Luca, *Torpilorul roșu* de Vladimir Colin, *Avansarea șefului* de Eugen Naum si *Împărătița lui Machidon* de I. Postelnicu și T. Vornic, demonstrează că diverse aspecte ale realității noastre de astăzi, diferiți autori și diferite scene ale țării se întîlnesc pe același plan de exprimare artistică. *Familia Kovacs* de Ana Novak la Teatrul maghiar din Sfîntul Gheorghe, *Zile obișnuite* de Maria Földes la secția maghiară a teatrului din Baia Mare, prezentate la sfîrșitul lui mai în fața publicului bucureștean, sînt expresia sprijinului acordat minorităților naționale din țara noastră pentru a-și putea manifesta în limbile respective mesajul artistic. Fără îndoială, există încă destule lipsuri în această preocupare față de dramaturgia tînără. E nevoie de mai mult discernămînt, de mai multă atenție față de noii dramaturgi ; este necesară înlăturarea tuturor adversităților care constituiau caracteristica de seamă a vremurilor trecute.

Emulația între diferite colective artistice — aspect principal al Decadei — va da, desigur, rezultate satisfăcătoare, oglindind în același timp nivelul artistic real al scenelor noastre. Actorii vor învăța unii din experiența altora ; regizorii își vor confrunta viziunile asupra aceluiași spectacol sau asupra unor spectacole diferite.

O înnoire a mijloacelor artistice va fi rezultatul firesc al acestei întîlniri. S-ar putea ca această prezentare în fața publicului bucureștean să fie deosebit de rodnică îndeosebi pentru actorii tineri. Sînt ferm convins că în multe colective teatrale din țară, slujitori ai scenei au izbutit creații admirabile. Iată de ce este foarte bine că li se dă satisfacția de a fi răsplătiți de aplauzele publicului din Capitală. Cine știe dacă nu ne va fi dat să asistăm, cu surprindere și reală bucurie, la spectacole care să constituie o revelație deosebită, ca acela dat, în jurul anului 1910, de Teatrul din Iași, cînd Aglae Pruteanu a venit la București cu *Dama cu camelii ?* Cine ar putea nega că vom avea ocazia să admirăm spectacole de o mare simplitate artistică respirind adevărul vieții reale ? Mi-aduc aminte ce impresie a făcut asupra mea, prin 1928, un ansamblu sovietic în care marele actor Pàvlov, elev al lui Stanislavski, a interpretat pe scenele bucureștene cîteva roluri în piese clasice rusești *(Sărăcia nu e un viciu* de Ostrovski, *Căsătoria* de Gogol, *Cadavrul viu* de Tolstoi, *Azilul de noapte* de Gorki) cu mijloace artistice sobre, dar remarcabile tocmai prin economia lor.

Decada este desigur o manifestare cu totul originală. În 1954, cînd am fost la Plovdiv, am aflat de unele experiențe răzlețe, neorganizate ale teatrelor bulgare ; dar evenimentul nu avea importanța pe care o are această manifestare culturală pe scară națională.

Nu pot încheia aceste cîteva rînduri fără un gînd pentru actorii cărora li se oferă acum prilejul de a apărea pentru prima dată în fața publicului din Capitală. Acum 30 de ani, la Iași, Craiova sau Sibiu, am nădăjduit cu emoție de a veni cîndva în fața spectatorului bucureștean. Ceea ce pentru mine era, pe vremea aceea, numai o vagă speranță — iată, constituie o certitudine pentru mulți din colegii mei de astăzi. Proaspeți absolvenți ai institutelor de teatru sau actori mai vîrstnici — cu toții au de luptat cu propria lor emoție pe care trebuie s-o biruie, cu conștiința trează a unei solii reprezentative pentru teatrele și orașele lor.

Am credința că pentru foarte mulți dintre ei, acest turnir artistic care — ca verificare a forțelor teatrale ale țării întregi — constituie, fără îndoială, evenimentul cel mai de seamă al stagiunii, va însemna o izbîndă.

mai, 1956.

Un spectacol și mai multe opinii

Examen de maturitate

La Teatrul Național din Iași a avut loc o premieră mult așteptată: *Romeo și Julieta* de Shakespeare. Prin amploarea spectacolului, prin numărul de probleme puse de tragedia amanților de la Verona, ea a stîrnit momente de entuziasm, dar și destule nedumeriri. Este îmbucurător faptul că un spectacol al Teatrului Național din Iași nu se mai limitează astăzi la slabul ecou al unei gazete de provincie. Ministerul Culturii, teatrele din Capitală și alte instituții de artă și-au trimis delegați la premiera *Romeo și Julieta.* Poate că era preferabil să se facă discuții între acești delegați și colectivul artistic al teatrului ieșean, înainte de a se publica articole dominant negative ca acela din „Romînia liberă" de la 11 aprilie 1956. Inițiativa noii reviste *Teatrul* de a supune spectacolul *Romeo și Julieta* de la Iași unei discuții lărgite mi se pare fericită. Iată de ce am acceptat cu bucurie să expun aici un punct de vedere care va ține seama de scopurile și activitatea specifice ale Naționalului ieșean, de tradițiile și de progresele realizate în regimul de democrație populară.

O primă constatare se impune: un teatru național situat într-un oraș cu facultăți, școli numeroase și cu populație industrială, are datoria să aducă pe scenă clasicii literaturii universale, cu înaltul lor conținut umanistic și cu toată măiestria lor dramatică. De mulți ani, Teatrul Național din Iași urmărește realizarea acestui program de educație artistică a publicului ieșean, mai ales a acelui tînăr. După destule șovăiri, a avut un bun spectacol cu *Intrigă și iubire* de Schiller, un spectacol acceptabil cu *Bădăranii* lui Goldoni, fără a mai menționa *Pădurea* de Ostrovski. *Romeo și Julieta,* menținut mai mulți ani în evidența repertoriului, se realizează abia în 1956, după sforțări serioase de luni de zile. Adaug, spre cinstea actorilor tineri care au jucat în *Romeo și Julieta,* că ei au organizat astă iarnă un reușit recital Shakespeare cu scene din diferite tragedii și comedii ale autorului englez, pentru a familiariza publicul ieșean, mai cu seamă pe tineri, cu problemele așa de complexe ale teatrului shakespearian.

O a doua constatare: tragediile lui Shakespeare sînt așa de bogate ca semnificații de viață, încît orice interpretare scenică li s-ar da, aceasta poate fi considerată valabilă, dacă se respectă conținutul lor umanistic de opere ale Renașterii.

În fine, o altă observație, relativă la această premieră a teatrului ieșean: toți spectatorii au fost de acord să recunoască sforțarea serioasă si sinceră de înțelegere și realizare a textului, pentru a face din el un spectacol mare. Discutabil în multe privințe, el impunea totuși respect și stîrnea interes.

Val Mugur, regizorul spectacolului, în colaborare strînsă cu talentatul pictor scenograf Mircea Marosin, au urmărit reconstituirea realistă a Veronei din secolul al XIV-lea, cadru bogat în decoruri somptuoase, în costume de culori vii, bine studiate pentru contrastele și armonia lor. Amănuntele au mers pînă la vegetația specifică orașelor din nordul Italiei. Decorul era și simbolic, pentru unele aspecte sociale ale tragediei: cortina de servici, în două culori contrastante, roșu și verde, ornate cu elemente din blazoanele Capuleților și Montagueilor, precum și casele lor, oferind același contrast viu de culori, — toate ilustrau plastic ura dintre cele două familii și piedica opusă în iubirea tinerilor. Pînă și simbolica culorilor, în constumele lui Romeo, contribuia să ni-l situeze în etapele dragostei lui, de la speranțe vagi pînă la realizare, luptă și moarte.

Efectele de lumină, cu toate deficiențele unei aparaturi necorespunzătoare, completau acest cadru plastic și spectaculos, prea încărcat desigur și în parte dăunător actorilor din scenă și textului. În tablouri de mare figurație, dominate de jocul prestigios al splendidelor costume noi, ca acel cu balul de la Capuleți, ochiul este solicitat de atîtea aspecte exterioare în același timp, încît textul rămîne palid și se urmărește discontinuu. Mai adăugăm la acest proces de încărcare sistematică, și decorul muzical introdus de regie pentru a sugera diferitele etape ale luptei eroilor pentru realizarea dragostei lor. Textele lui Corelli situează aproximativ în epocă. Fragmentele din *Patetica* lui Ceaikovski sau acele din uvertura *Romeo și Julieta* a aceluiași compozitor punctează momentele sobre sau pe cele de înăsprire a urii dintre părinți, pentru a termina, în tabloul final, cu accentele grave din *Moartea Isoldei* de Wagner. Cum se vede, fondul social al acestei tragedii din lumea feudală rămîne în stadiu de aluzie și sugestie, fără a fi subliniat.

Unele detalii de realizare tehnică a decorului au îngreunat dezvoltarea acțiunii. Iatacul Julietei, unde se concentrează miezul tragediei, apare foarte strîmt, în raport cu camerele vecine, de altfel nefolosite. În tabloul cimitirului, impresionant prin cadrul nocturn străjuit de chiparoșii solemni și siniștri și pus sub semnul acelui „gisant" simbolic de pe mormintele feudalilor, nu apare clară configurația cavoului, prezentat convențional de pictor în secțiune verticală.

Aspectele cele mai contestate din spectacolul *Romeo și Julieta* privesc pe interpreți. Ion Omescu în Romeo prezintă calități fizice remarcabile, ca siluetă, eleganță și expresie spiritualizată a figurii. Este un cerebral, frămîntat de probleme, și pîndit de ispita de a „hamletiza", ceea ce face chiar Shakespeare în acest text. Ion Omescu nu-i liric, nici un pasionat romantic. De aici și aspectele inegale din jocul lui : excelent în pasajele de cerebralitate, cînd Shakespeare teoretizează dragostea și face considerații generale, actorul se frînează și își sugrumă sentimentul iubirii cînd acesta ar trebui exaltat. Cred că Ion Omescu ar fi mult mai în elementul lui în alte roluri shakespeariene, ca în *Richard III*, ilustrat în recitalul Shakespeare, sau în *Hamlet*. Totuși, și în Romeo, el a compensat cu o tehnică superioară ceea ce îi lipsea în spontaneitatea jocului.

Gilda Marinescu, recentă absolventă, are desigur multă sensibilitate și prospețime care i-au permis scene fericite în rolul copleșitor al Julietei. Am fi preferat la ambii interpreți un lirism mai simplu și mai sobru, rezistînd la declamație și la gestul parazitar. S-a putut aprecia trecerea lor firească de la faza de adolescenți încă naivi, la aceea de îndrăgostiți maturizați brusc și acceptînd hotărît jertfa dragostei.

O pereche foarte reușită pe linia umanismului shakespearian este aceea a lui Mercuțio și a prietenului său Benvolio, în interpretarea lui St. Dăncinescu și a lui C. Dinulescu. În fantezia primului, Shakespeare și-a exprimat propriile sale concepții de viață și acea viziune ironică a rătăcirilor lumii feudale. Cu vervă spumoasă, cu o agitație pe alocuri excesivă, St. Dăncinescu a întrupat complet pe omul Renașterii, iar C. Dinulescu l-a secondat în condițiuni excelente, creînd și el o figură radioasă de optimism și un adevărat model de eleganță dezinvoltă.

Figuri negative pentru această societate feudală sînt : prezumțiosul Tybalt și îngîmfatul Paris. P. Gheorghiu a adus în figura primului o violență bruscă, însă fără a izbuti să rămînă în ținuta unui spadasin cu veleități de blazon. Cei doi tineri care au jucat pe Paris, C. Macovei și V. Raiciu, au apărut prea șterși.

Din familiile în luptă, se dă un rol mai larg soților Capulet, părinții Julietei. Any Braeschi și Ion Lascăr au mers pe linia textului lui Shakespeare. Prima realizează o nobilă de prestigiu, în timp ce soțul ei lunecă prea ușor la momente de bonomie vulgară, inscrise de altfel în text. Doica Julietei n-a găsit în Marioara Davidoglu interpreta dorită. Prea dispusă să trateze naturalist unele replici mai savuroase, cu priză la public, ea n-a avut, pe de altă parte, nici mijloacele de dramă necesare acestui rol așa de complex.

Trebuie menționat N. Veniaș în rolul franciscanului Lorenzo. Vocea sa gravă, calmul său imperturbabil și demnitatea austeră au contribuit să dea relief acestui personaj, care, deși om al bisericii, ia aspecte de om al Renașterii, deschis în fata vieții.

O parte din distribuția episodică din *Romeo și Julieta*, ca bucătarii, bufonii, muzicanții, pune problema celor două aspecte din Shakespeare mereu prezente în opera lui : lirismul înaripat dispus la construcții aeriene, în felul lui Ariel din *Furtuna*, — și realismul truculent, reprezentat prin oamenii din popor, simpli și direcți în exprimare, fără ocolișuri, și tocmai de aceea așa de pitorești. Cred că nici una din acele scene, oferind contraste grotești cu doliul din casa Capuleților, nu și-a atins ținta artistică. Mai adaug că figurația în tablourile cu luptele de stradă sau la balul Capuleților a lăsat de dorit. Nu se pot improviza echipe de spadasini, nici de nobili, eleganți dansatori capabili să poarte costume bogate și să participe fiecare, cu individualitatea sa, la ansamblu.

Scenă din actul II

Frumoasa traducere a lui St. O. Iosif, revizuită de Al. Philippide, n-a putut fi urmărită pe tot parcursul piesei, din cauza recitării adesea precipitate și defectuoase a versurilor, și chiar din cauza împrăștierii atenției spectatorilor, la scene așa de încărcate. Un text shakespearian trebuie bine cunoscut înainte de spectacol și, pentru a fi gustat integral, ar trebui văzută piesa de mai multe ori. Și aici să recunoaștem că spectacolul *Romeo și Julieta* a crescut simțitor după premieră, ca manevrare a decorurilor, sudură între tablouri, mișcare mai firească în scenă, valorificare a textului, mai ales în nota lui realistă, populară și antifeudală.

În concluzie, *Romeo si Julieta* de la Teatrul Național Iași constituie un examen de maturitate pentru mjloacele lui tehnice și pentru capacitatea lui de a realiza un mare spectacol. În istoricul instituției ieșene, el reprezintă un moment deosebit. Trebuie lăudată îndrăzneala regizorului Val Mugur, concepția spectaculoasă a decorurilor lui Mircea Marosin și curajul regizorului de a introduce un număr mare de tineri în spectacol, în forma unor experiențe fecunde.

Experiențele scenei maturizează. Dintre lecțiile acestui spectacol vom reține : să nu se sacrifice textul pentru un decor încărcat ; să se urmărească un just echilibru între cele două aspecte aparent antagonice din tragedia lui Shakespeare : lirismul romantic și realismul robust, ambele exprimînd de fapt, aceeași încredere optimistă în om și în viață.

Sînt convins că ansamblul artistic și tehnic al Teatrului Național din Iași a înțeles nota constructivă a numeroaselor critici aduse spectacolului discutat și își va spori eforturile pentru a-l desăvîrși.

N. I. POPA

O biruință tinerească

Spectacolul *Romeo și Julieta*, reprezentat pe scena Teatrului Național din Iași, are — în afara numeroaselor sale calități — meritul incontestabil de a fi afirmat public un mănunchi de tineri cu talente deosebite.

În trecut, pe scenele teatrelor romînești, *Romeo și Julieta* a fost mai de grabă un prilej de încercări artistice, de aplicare a unor formule regizorale, cele două roluri titulare fiind interpretate de obicei de actori ajunși la maturitatea carierei lor. Pe Romeo și Julieta tineri — la vîrsta dragostei lor din Verona, dragoste plină de fiorul liric dar și de erotismul Renașterii — i-am întîlnit întîia oară pe scena Teatrului Național din Iași : Ion Omescu și Gilda Marinescu.

Aș putea numi acest spectacol o veritabilă demonstrație de tinere talente, care, îndrumate de un regizor ce a înțeles linia firească a fiecărei personalități, au fost puse în lumină în adevărata lor valoare : o reală biruință a unor tineri actori, care ne umple inimile de mîndrie și de încredere în destinele viitoare ale teatrului.

În ciuda simplistei afirmații din program, în care piesa lui Shakespeare este definită de Val Mugur ca fiind doar ilustrația faptului că „un băiat iubea o fată !... și părinții nu-i lăsau", spectacolul are valențe multiple, aduce o bogăție de sentimente și trăiri, de lumini și umbre. Sensul social al celor doi tineri, vestitori poate ai unei lumi în care prejudecățile să constituie un balast mai puțin sîngeros, reiese limpede din acest spectacol, în care tinerii își trăiesc odată cu propria lor tinerețe și pe cea a eroilor.

Poate că, în alte condiții, aceste talente firești n-ar fi realizat întreaga lor gamă multiplă, sau ar fi fost greșit îndrumate. Val Mugur i-a dus însă pe linia adevăratei înțelegeri a personajelor, evocîndu-ne pe toate tonurile dramatice, de la șoapta înfiorată de dragoste pînă la elocvența schimbului de spade, nepieritoarea dramă a celor doi îndrăgostiți. Tînăr în meșteșugul actoricesc, Ion Omescu a avut aproape un debut cu unul din cele mai dificile, mai complexe roluri din repertoriul clasic : Romeo. Înainte de replică, ne-a cucerit aplombul tinereții sale în siluetă, gest și atitudine. Plastica mișcărilor se desena ca într-un chenar între minunatele decoruri ale lui Mircea Marosin. Ion Omescu a știut să treacă cu ușurință pe game diverse, să fie mereu la fel de proaspăt și convingător. Mai cu seamă, partea lirică a rolului și-a găsit un excelent interpret. Poate, uneori, Ion Omescu, mai ales în raționamentele lui Romeo, a mers pe linia unei cerebralități care ține de gama unor alte personaje shakespeariene (Hamlet). Dar pentru a realiza rolul lui Romeo este nevoie de o necontenită căutare artistică, fiecare spectacol trebuie să însemne o nouă treaptă.

Transfigurată scenic de o lumină, care-i dădea aproape un nimb de grație, Gilda Marinescu, tînără absolventă a Institutului de Teatru, a fost o Julietă proaspătă, nebunatică dar și gravă în dragoste și moarte. Aeriană, a condus rolul cu un firesc, demn de invidiat de actorii cu experiență.

Interpreții principali au primit replica altor tineri la fel de talentați ca și ei. Am întîlnit la Iași, în interpretarea lui Petre Gheorghiu, un admirabil Tybalt, spadasin al floretei și al verbului nervos, desfășurînd o variată gamă de modulații pe aceeași temă dramatică ; un Paris plin de prestanță scenică și noblețe, jucat de G. Macovei ; un sensibil și tumultuos Benvolio (Contantin Dinulescu).

Iată datele principale ale spectacolului, pivoții săi. Trebuie neapărat să adăugăm încă unul : partea plastică — decor și costume — în excepționala viziune a lui Mircea Marosin, căruia nu i se pot reproșa decît construcția acelui grilaj de sub balconul Julietei și perdeaua simbolistă, care ține loc de chilie părintelui Lorenzo. Decorul i-a ajutat pe interpreți ca poezia lor să aibă rezonanțe grave, înalte ; costumul i-a obligat la ținută, la mișcare plastică. Cu toate acestea, bogăția mijloacelor plastice nu a întunecat, nu a diminuat jocul actorilor, ci a colaborat cu el.

Aș putea defini în termeni muzicali acest spectacol ca un concert în care cîțiva soliști (tinerii interpreți) au executat pe tonuri înalte linia lor melodică, în timp ce orchestra i-a acompaniat mai modest, dar nu strident, ilustrîndu-le virtuozitățile : Ion Lascăr în Capulet ; Șt. Morcovescu-Teleajen, cu multă prestanță scenică, în Capulet II ; Șt. Dăncinescu într-un rol bine lucrat pe dezinvoltură și vervă (Mercuțio) ; N. Veniaș bine intenționat, deși nu întru totul realizat în Lorenzo ; Any Braieschi într-o frumoasă ținută (Contesa Capulet), sau N. Șubă într-un admirabil tip (muzicantul I).

Note distonante au adus C. Sava (Escalus) și M. Davidoglu, care a autohtonizat cam excesiv rolul doicii. Figurația și alte elemente secundare au adus contribuțiile lor valoroase în spectacol. Prilej de adevărate satisfacții artistice, reușita Teatrului Național de la Iași merită toată atenția și dragostea. Val Mugur și tinerii interpreți au dat glas textului lui Shakespeare, vădind o justă înțelegere a unei opere clasice. Nu s-a alergat după epatante originalități, ci s-a mers pe o linie simplă, căci — așa cum spune marele dramaturg de la Stratford :

Nu iese-un soare nou din orice-apus ?
Eu spun cuvinte care s-au mai spus.

Titus LAPTEȘ

La suprafața contrastelor

Romeo și Julieta — acest monument artistic nemuritor — nu este lipsit totuși de unele accente care apar astăzi desuete. Piesa e scrisă în anul 1594 și poartă amprenta epocii sale. Emoțiile se exteriorizează adeseori cu un exces de „vai" și „ah" : Romeo, prada disperării, se zvîrcolește pe jos ; expresiile și gesturile sînt uneori retorice sau convenționale. Nu pot fi eliminate asemenea aspecte, fără a-l ciunti pe Shakespeare. Regizorul trebuie însă să țină seamă că nu ele dau tonul și nu datorită lor a înfruntat veacurile marea tragedie shakespeariană. Or, după părerea mea, în spectacolul de la Iași direcția de scenă a lăsat ca elementele secundare romantic-spectaculoase să estompeze fondul adînc de gîndire al piesei.

Interpreta Julietei a dovedit resurse certe de gingășie și sinceritate ; la rîndul său, rolul lui Romeo a fost jucat cu reală căldură și înflăcărare. De ce, totuși, spectacolul se desfășoară într-o notă generală minoră, nu zguduie, nu degajă senzația răscolitoare a unei mari drame omenești ?

Tragedia, ca și comedia, își are izvorul în contraste. Fără contrast nu există tragedie. Dar regia n-a reliefat contrastele, ba chiar le-a atenuat simțitor. Povestea de dragoste a celor doi tineri se scurge lin, legănat. Ei sînt parcă desprinși de frămîntările vieții din jurul lor, plutesc în imperiul încîntător și netulburat al dragostei. În atmosfera senină creată pe scenă, dușmănia celor două familii rămîne undeva, pe al doilea plan. De aceea, deznodămîntul tragic apare lipit, brodat din coincidențe artificiale, nu ca urmare firească a conflictului și deci nu impresionează.

Ca orientare fundamentală, piesa lui Shakespeare nu ni se pare un imn închinat iubirii pure. E semnificativ, de pildă, faptul că Romeo nu e nicidecum un amorez „ideal", ci unul destul de nestatornic. Părintele Lorenzo îl dojenește cu bună dreptate de a-și fi schimbat prea repede obiectul dragostei :

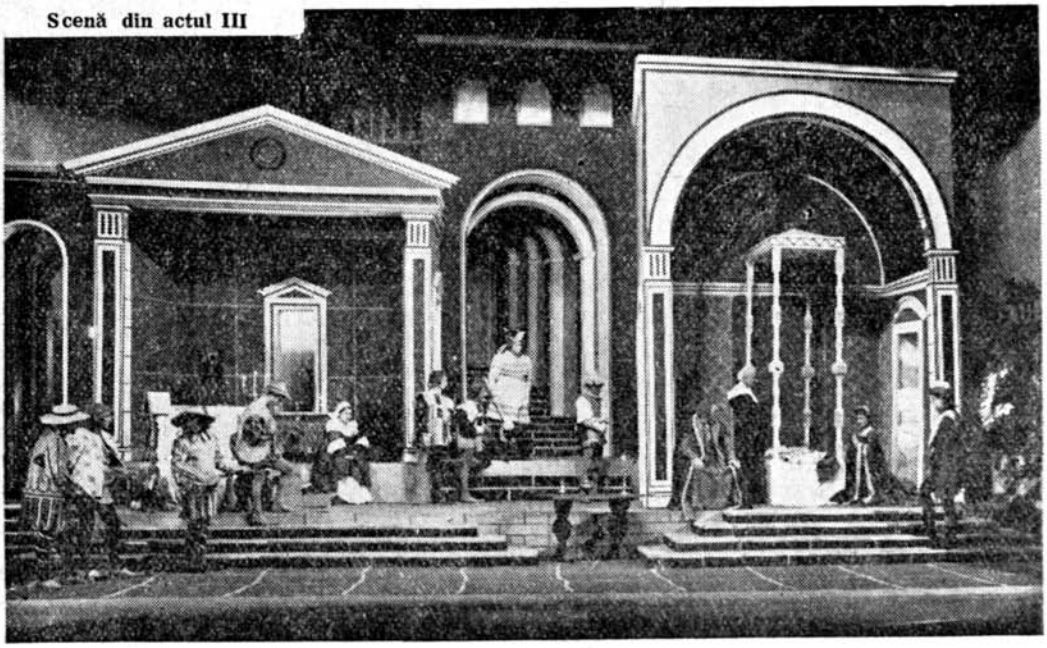
O vorbă goală doar ți-era iubirea.

Se arată însă gata să-l ajute de astă dată

. . . Căci poate prin această legătură
A celor două neamuri veche ură
Se va topi în noul tău amor.

Ne apropiem astfel de adevăratul miez filozofic al piesei. Iubirea întemeiată pe spontaneitatea și prospețimea sentimentelor e opusă urii întemeiate pe tradiții închistate. Sub semnul acestui contrast se dezvoltă dragostea lui Romeo și a Julietei, încă din prima clipă. Fiorul ce-i atrage irezistibil unul spre celălalt li se înfățișează totodată ca un trist blestem. Fiecare pas care îi apropie încalcă în chip strigător tot ce a fost pînă atunci pentru ei — și tot ce reprezintă pentru familiile lor — tradiție sacră și lege de fier. Victoria dragostei lor e smulsă cu prețul unui greu și continuu zbucium, care imprimă tragism întregii piese, nu numai finalului. Între chemarea firească a dragostei și granițele nefirești — impuse de o veche mentalitate — ale onoarei, datoriei și blazonului familial, în sufletele celor doi eroi se dă tot timpul o luptă dramatică,

Scenă din actul III



dureroasă, care atinge paroxismul cînd Romeo îl ucide pe Tybalt. Dar încă de la cea dintîi întîlnire, aflînd că Julieta aparține neamului Capulet, Romeo intuiește nenorocirea:

Ah, viața mea zălog în mîini dușmane !
Cum voi putea s-o mîntui de blestem ?

Iar Julieta, la vestea că Romeo e un Montague, încearcă aceeași deznădejde :

Trist zorile iubiri-mi începură
Căci vai ! sînt osîndită să iubesc
Pe omul ce-s datoare să-l urăsc.

Numai în aparență cei doi tineri cad victime unor coincidențe fatale. În realitate, iubirea lor se zbate permanent în plasa unor relații menite s-o stranguleze, iar piesa lui Shakespeare e un protest vehement împotriva acestor relații devenite prea înguste pentru omul Renașterii. Fără înțelegerea și punerea în evidență a acestui fir conducător al conflictului, un spectacol cu *Romeo și Julieta* nu poate — cred — dobîndi o largă perspectivă socială și umană.

Andrei BĂLEANU

Monumente scenice care „strivesc"...

Sînt pe deplin încredințat că regizorul Val Mugur nu e străin de sensul adînc, de problematica operei pe care a redat-o scenic. Ne-a dovedit-o doar prin acest spectacol dăruit ieșenilor îndrăgostiți de teatru.

În desele convorbiri ce le-am avut cu el, în perioada în care spectacolul prindea viață de la zi la zi, în fantezia sa creatoare, atunci cînd ne plimbam în nopți tîrzii pe ulițele Iașului, el și-a destăinuit concepția după care avea să realizeze scenic tragedia nefericiților îndrăgostiți.

Regizorul a pornit deci mînă în mînă cu scenograful — și bine a făcut —, a pornit pe un drum lung, la muncă grea și pentru unul și pentru altul, ca să dea viață unui spectacol care, în nici un caz, nu ne poate lăsa indiferenți.

Am văzut, după o vreme, într-o primă etapă de lucru, cînd am mai trecut prin Iași, o parte din schițele decorului și ale costumelor.

Ele dovedeau preocuparea artistului de a sluji prin elemente plastice sugestive (pete de culoare, întretăieri de linii, lumină) problematica piesei.

Evident, decorul realizat la proporția scenei și costumele gata confecționate aveau să servească cu atît mai mult ideea de bază.

De la premieră am văzut spectacolul în două seri consecutive. Unele tablouri sînt realizate cu multă artă, potrivit convenției scenice, care trebuie avută în vedere, mai ales în obținerea cadrului necesar desfășurării acțiunii. Scenograful dovedește deosebită dibăcie în arta de a pune în valoare elementele arhitectonice, prin dozarea ingenioasă a surselor de lumină pentru obținerea unui maxim de plastică scenică.

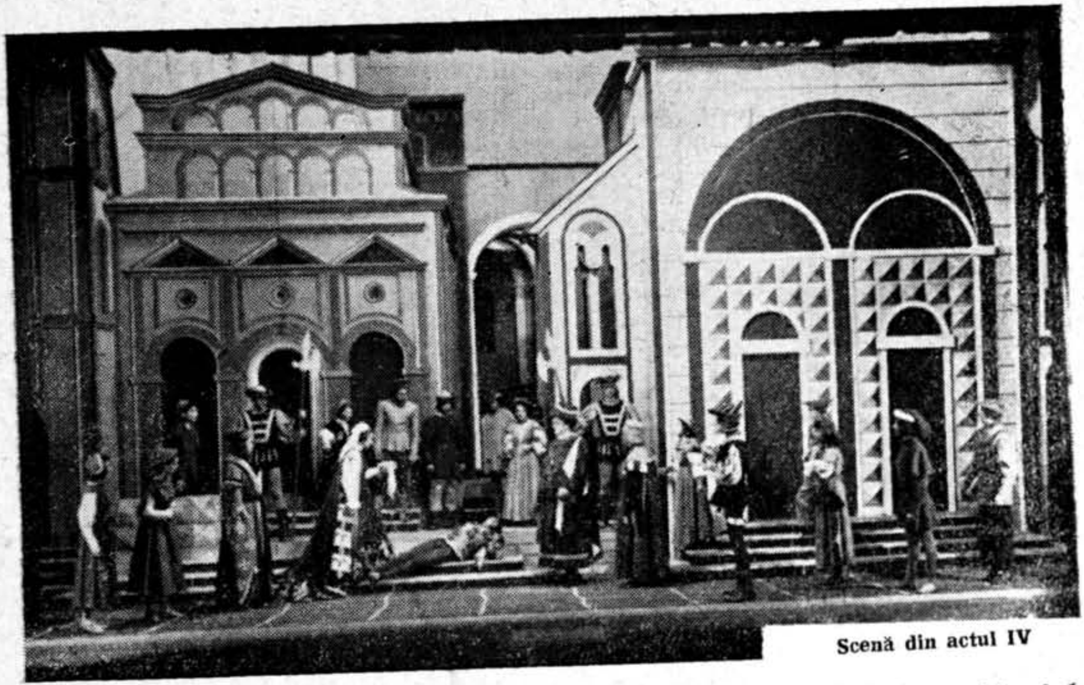
Dar eforturile comune ale lui Val Mugur și Mircea Marosin se vădesc tocmai în realizarea acestor tablouri, într-un sens care pune în primejdie însăși esența spectacolului : ideea de bază a tragediei lui Shakespeare. În colaborarea dintre acești doi factori de răspundere ai transpunerii scenice, regizor și scenograf, cel ce are de spus cuvîntul hotărîtor este un al treilea : actorul...

Dacă în colaborarea cu actorul, regizorul și-a impus hotărît un punct de vedere — pe care nu-l discut în cadrul acestor rînduri —, dacă, judecînd după valoarea realizărilor celor mai izbutite în interpretare și în dinamica mizanscenei, el și-a pus amprenta personalității, trebuie spus că munca cu scenograful nu a fost la fel de rodnică.

Datorită gradului de evoluție la care a ajuns spectacolul de teatru în zilele noastre, pictorul scenograf și-a cucerit o poziție deosebit de avansată și ar fi greu să ne închipuim o realizare regizorală fără contribuția sa.

Tocmai de aceea, personalitatea, puterea de concepție, spiritul său creator trebuie să fie mereu îndrumate spre țelul comun, care nu îngăduie trădarea sau chiar denaturarea intențiilor autorului. Mai ales cînd el este Shakespeare.

Or, din colaborarea lui Val Mugur cu Mircea Marosin — pentru mine cel puțin — se evidențiază limpede că pictorul scenograf, înaripîndu-și fantezia, s-a depărtat tocmai



Scenă din actul IV

de țelul principal al rostului său, creînd cu mult talent și iscusință scenică tablouri de o incontestabilă frumusețe plastică, pe care le-am admirat cu toții ca valori artistice în sine, dar care nu au funcționat totdeauna ca elemente ajutătoare în promovarea esenței dramatice a spectacolului.

Dacă sîntem de acord că Verona timpului trebuie să trăiască în spectacol, nu-i mai puțin adevărat că, în acest oraș ce și-a legat numele de capodopera lui Shakespeare, trăiește Julieta, trăiește Romeo, îndrăgostiții care, trecînd peste opreliștile prejudecăților stupide ale societății, luptă pentru fericirea de a-și aparține unul altuia.

Arta și talentul pictorului scenograf s-ar fi evidențiat și mai puternic, dacă ostentația în dimensiuni a decorului, excesivitatea cromatică a costumului, precum și unele efecte picturale, mult prea căutate, ar fi fost în parte estompate prin intervenția mai hotărîtă a regizorului.

Așa s-ar fi reliefat și mai mult măreția sufletului uman, lumea lăuntrică a eroilor și pozițiile antagonice din sînul unei societăți corupte.

Și, incontestabil, spectacolul ar fi cîștigat o și mai mare valoare în conținut.

Marin IORDA

Shakespeare obligă !

Orice piesă de Shakespeare — și îndeosebi *Romeo și Julieta* — poate fi montată în felurite chipuri. Spectacol de mare culoare de epocă, desfășurare de multiple stări și acțiuni dramatice, sau galerie complexă de caractere umane, dramaturgia shakespeariană prilejuiește artiștilor scenei un examen al propriilor lor posibilități, cu atît mai semnificativ cu cît se aplică asupra unui material pe care secolele l-au verificat și consacrat. Cerința de căpetenie a unei asemenea încercări este aceea de a ști că oricare aspect ar fi pus pe primul plan — culoare, intrigă sau caracter —, acesta trebuie considerat nu în sine, ci doar ca un element, ca o fațetă care, împreună cu celelalte, redă întreaga strălucire a diamantului.

Pe scena Teatrului Național din Iași montarea piesei *Romeo și Julieta* a mers pe linia unui spectacol în care promovarea culorii de epocă a dus la neglijarea elementelor de intrigă și la o falsă structurare a caracterelor.

Să pornim de la un fapt concret.

În actul IV, scena finală, regia artistică (Val Mugur) a renunțat la explicația pe care o dă călugărul Lorenzo. Procedeul ni se pare simptomatic. Deși lungă și oarecum de prisos pentru spectatorul care cunoaște împrejurările dramei, replica aceasta este absolut necesară însă direcției de scenă, deoarece oglindește în mic întreaga concepție a spectacolului.

Agent principal al intrigii, aducînd în sprijinul celor doi îndrăgostiți autoritatea unei depline integrități spirituale și o concepție activă asupra oamenilor și lucrurilor acestei lumi, dublate de un curaj și o rară ingeniozitate, călugărul Lorenzo este adus de autor, în ultima scenă, nu atît pentru a face o relatare seacă a faptelor, cît pentru a lua atitudine față de ele. Replica, aparent explicativă, trăiește prin forța acuzațiilor indirecte. Ea implică demascarea convenientelor și rigorilor sociale :

Romeo, mort aici, era bărbatul
Legitim al frumoasei Julieta
Și Julieta, moartă-aici, era
Soția credincioasă-a lui Romeo ...
... Și Julieta, după el plîngea,
Nu după văr ...

marcînd totodată greutatea specifică a personajului („Eu îi cununasem"). Cuvintele călugărului, împărțind grelele responsabilități care incumbă tuturora

(... Voi, spre-a-i goni durerea,
O logodirăți, vrînd s-o măritați
Cu nobilul sir Paris cu de-a sila !
Atunci la mine alergă copila
Cu ochii rătăciți și mă rugă
Să-nlătur cununia-aceasta nouă,
De nu, m-amenință că se omoară.)

reliefează totodată rostul activ al științei :

Eu, sfătuit de arta mea, i-am dat
Atuncea un narcotic, ce-și avu
Urmarea lui precum o prevăzusem,
Și-o adînci-ntr-un somn asemeni morții.

Prin felul cum indică rolul evenimentului în dramă, spusele lui Lorenzo sînt chemate să decidă asupra interpretării faptelor și, deci, asupra cazului Romeo și Julieta, fie în sensul determinării lui ca joc pur al hazardului, fie în sensul condiționării lui sociale prin rivalitatea ucigașă dintre cele două familii, fie chiar în sensul unei îngemănări metafizice a iubirii și morții.

Omițînd această replică, regia artistică a fugit de un răspuns clar, care trebuia să cuprindă în sinteza sa liniile fundamentale ale tragediei shakespeariene. A spune că ideea de bază a piesei este „adevărul de peste veacuri : *un băiat iubea o fată !...* și părinții nu-i lăsau" înseamnă a reduce un mare adevăr uman la o schemă. Formula regizorului pare a pune accentul pe condițiile sociale, de stirpe și blazon, ca determinante ale tragediei. Dar în spectacol nu s-a subliniat îndestul tragismul acestei iubiri, care se naște și se înalță deasupra unei uri ancestrale, ca un nufăr imaculat deasupra unui smîrc. Moartea celor doi tineri nu este rezolvată ca un dat necesar în structura unei anumite societăți. Pe de altă parte, regizorul nu a oferit nici soluția contrară, aceea a jocului pur al întîmplării. Iată de ce se pare că, în spectacolul de la Iași, nu avem de-a face cu întîmplarea ca soluție artistică, ci cu o soluție artistică la întîmplare. În sensul acesta, schematizarea ideii fundamentale a piesei, uimind prin simplism și conformism, frizează refuzul de a gîndi.

Nu numai substanța textului dramatic, ci și scenografia l-a depășit pe regizor. Decorurile lui Mircea Marosin ofereau vaste și variate posibilități de a face din spectacol o adevărată sărbătoare a ochiului. Multiplicitatea de planuri, în care picturalul — deși bogat — a cedat locul arhitecturalului, constituia un decor prin excelență funcțional pentru o desfășurare atît de încărcată de episoade a acțiunii. A trecut mai bine de o jumătate de veac de cînd A. Appia arăta că frumusețea mișcărilor corpului depinde de varietatea punctelor de sprijin pe care i le oferă solul și obiectele. Cu toate acestea, avantajele unui asemenea decor, generos în adîncime și în înălțime, n-au fost utilizate. Interpreții (cu excepția lui Ion Omescu și Constantin Dinulescu) n-au fost în stare să valorifice șansele oferite de decor, încît acesta, la un moment dat, a părut nepractic, lipsit de valoare dramatică și dinamică. Impresia că decorul a fost strivitor pentru actor provine nu atît din monumentalitatea lui, cît din neexploatarea mijloacelor pe care le oferea. Spectacolul, în ansamblu, pare a fi pierdut sensul profund al plasticii teatrale, printr-o lipsă de situare în „locul dramatic", evidentă îndeosebi în scenele de mase.

Lipsa colaborării între regizor și scenograf face ca spectacolul să nu aibă unitate. Impunîndu-se prin coloritul și monumentalitatea lui, decorul îți ia ochii, în așa fel încît spectatorul poate fi nu numai o dată înșelat asupra meritelor regiei. Lipsa omogenității se reflectă și în bogăția acțiunilor actoricești autonome, în rezolvarea personală, adeseori retorică și paradoxală, a caracterelor — date care confirmă intențiile, dar nu și realizările colectivului. Obligați să rezolve individual materialul de interpretat, actorii au căutat, în mod firesc, primul plan : în joc, aceasta a dus la anularea legăturilor dintre ei ; în spațiu, la nevalorificarea adîncimilor.

Ion Omescu (Romeo) și Gilda Marinescu (Julieta)

O deficitară distribuire a luminii a făcut ca, îndeosebi în scenele de interior, actorii să rămînă în umbră, iar mesajul lor să fie comunicat numai cu ajutorul dicțiunii, fără mimică. În tabloul final, scenele de mase au fost deslînate, actorii au dispărut îndărătul criptei, vocea lor n-a străbătut pînă la public și, în felul acesta, un moment decisiv în drama celor doi îndrăgostiți a fost ratat. În scena a IV-a din actul I, în care un artificiu de decor aruncînd orizontul îndărăt, crea o perspectivă deosebit de adîncă, balul a păcătuit printr-un ritm prea grav în dans, care nu a fost suplinit de grație și expresivitate.

Regizorul a greșit de asemenea rezolvînd arbitrar caracterele personajelor principale. La Romeo și Julieta nu s-a subliniat tocmai reflexul, pe plan interior, al conflictului lor social, adică faptul că, iubindu-se, tinerii au de luptat cu propriile lor prejudecăți, încercînd o smulgere dureroasă din propria lor plasmă socială. Julieta a fost orientată prea mult spre cantabil și spre o tumultuoasă manifestare a sentimentelor. Chiar lui Romeo, regizorul i-a permis o linie zbuciumată, care a îmbogățit sufletește personajul, lipsindu-l însă de spontaneitatea și firescul îndrăgostitului. Călugărul Lorenzo, factor activ al intrigii, a fost prezentat ca un raisonneur sceptic, lipsit de entuziasmul umanist, iar în tabloul final, a fost scos din scenă fără nici o motivație, fapt care a făcut de neînțeles împăcarea celor două familii veroneze. Ce să mai spunem despre personajul doicii, care a fost îndrumat spre efecte ieftine și spre limbaj autohton ?

Recunoscînd scenografiei grandoarea viziunii arhitecturale, multiplicitatea de planuri, inventivitatea și forța coloristică, trebuie totuși să subliniem unele scăpări. Interioarele casei Capulet au fost rezolvate prin împărțirea în trei a scenei ; dar, deoarece desfășurarea faptelor nu se petrece simultan în toate compartimentele, cel puțin jumătate din scenă a fost permanent goală și, astfel, locul dramatic a fost redus. Voind să realizeze într-un singur decor cele trei momente care preced marea scenă lirică din grădină, scenograful a așezat balconul în planul al doilea, îndepărtînd, în felul acesta, jocul protagoniștilor de ochiul spectatorului și construind totodată un grilaj modern care, ca înălțime, era contrar indicațiilor textului. Ingeniozitatea unor asemenea soluții l-a împins pe scenograf la inconsecvențe de viziune (chilia călugărului, rezolvată — în locul materialelor arhitecturale — prin două perdele simbolice). Toate aceste lipsuri au apărut potențate în spectacol datorită liniei autonome a concepției scenografice față de regia artistică.

O atenție deosebită merită costumele care au excelat prin colorit și fantezie. Remarcăm rochia de mireasă a Julietei, de un alb bogat alternat cu motive negre, care sugerează apropierea nelămurită a morții. Dar bogăția de costume, îndeosebi la Romeo, face ca *personajul* să scape ochiului privitor, oferind prea multe imagini.

Dintre performanțele personale ale actorilor, cea mai interesantă și cea mai valabilă a fost a lui Ion Omescu în Romeo. Interpretul a întregit calitățile de plastică, întîi de toate, printr-o dicțiune care, pentru teatrul lui Shakespeare, constituie cheia indispensabilă a unei juste rezolvări dramatice. Ion Omescu spune versul shakespearian cu o claritate pe care am dori-o uneori estompată, dar care — trebuie să recunoaştem — îi asigură superioritatea faţă de toţi ceilalţi interpreţi. Cît priveşte personajul, Ion Omescu a creat la început un Romeo a cărui juvenilitate şi superficialitate amoroasă s-au vrut subliniate prin gest mai mult decît prin cuvînt, ceea ce, în primele scene, a dus la o interpretare exterioară. Dar din clipa cînd o vede pe Julieta, Romeo se pătrunde de un sentiment adînc, care schimbă accentul şi tonul uşor cantabil al primului act într-un ton grav, frămîntat, sfîşiat, dezvăluind o puternică luptă interioară. Dacă personajul nu s-ar defini îndeosebi prin scenele lirice de amor, interpretarea aceasta ar fi poate fără cusur ; aşa însă, Ion Omescu a dat, mai ales în scena de la Mantua, un Romeo mai apropiat de Hamlet, trăind nu prin momente de beatitudine sufletească, ci prin presimţul morţii, al nefericirii, care se isca în el. Cele mai valoroase momente ale creaţiei sale au fost cel de la Lorenzo (actul III, scena III) şi cel din Mantua (actul V, scena I), în ultimul actorul realizînd totodată o mască desăvîrşită, de sub care deruta hamletiană a izbucnit cu atît mai dramatic.

Julieta constituie debutul tinerei actriţe Gilda Marinescu, care a dat dovadă de foarte multă, poate de prea multă mobilitate, dar care, exceptînd linia de continuă lamentaţie pe care şi-a rezolvat interpretarea, a izbutit o frumoasă creaţie. Ceea ce este demn de remarcat la interpretă este prezenţa permanentă pe sensul versului shakespearian. I-am reproşa însă primele scene, în care, izbutind să creeze o Julietă copilăroasă, n-a izbutit, în aceeaşi măsură, să-i sugereze şi inocenţa. Atît în scenele de dragoste cît şi în cele de disperare, interpreta a „mers“ deosebit de bine pînă la un anumit nivel, peste care dezlănţuirea ei a fost uşor exagerată. Abia în scena a III-a, actul IV, cînd se pregăteşte să bea narcoticul, interpreta s-a aflat, prin tonul propriu de tînguire, în deplină corespondenţă psihologică cu eroina. Pentru Gilda Marinescu realizarea acestui rol, care cere o gamă deosebit de bogată de calităţi actoriceşti, constituie, fără îndoială, un veritabil succes.

Între aceste două interpretări şi restul unui ansamblu care a făcut toate eforturile pentru a se achita cu conştiinciozitate de sarcinile ce-i incumbau, trebuie să remarcăm personajul Benvolio, interpretat de C. Dinulescu, care a excelat prin mişcare şi vervă tinerească ; Şt Dăncinescu în Mercuţio a privat personajul de spontaneitatea luminoasă, de umorul şi inventivitatea care trebuiau să constituie farmecul acestui prieten al lui Romeo (îndeosebi faimoasa tiradă a visului a fost debitată fără strălucire şi dizolvată în mişcare ; remarcăm, în schimb, scena morţii).

În soţii Capulet, Any Braieschi şi Ion Lascăr au adus, prima o prestanţă şi o justeţe în accentele tragice, iar al doilea un spor de familiarism vulgar, prin care personajele au căpătat pecete proprie. Tinerii actori George Macovei (Paris), Petre Gheorghiu (Tybalt), Constantin Obadă (Samson), Virgiliu Costin (Gregorio şi Spiţerul), Gh. Vrînceanu şi Valea Marinescu (corul) au dat spectacolului avîntul tinereţii lor, pe care l-am dori întregit de o mai pronunţată identificare cu caracterul, nu numai cu mişcarea exterioară a personajelor. Cu regret trebuie să consemnăm aici interpretările lui Constantin Sava (Escalus), Marioara Davidoglu (Doica) şi Neculae Veniaş (Lorenzo). Principele Veronei a constituit o apariţie neverosimilă, la care calmul autorităţii a fost înlocuit prin rictus, iar versul shakespearian a fost gîtuit şi mutilat. Doica Julietei a părut o moldoveancă oarecare, teribil de pornită împotriva bărbaţilor ; călugărul Lorenzo şi-a spus monoton replicile, cu un scepticism mereu dezminţit de text.

Spectacolul *Romeo şi Julieta* de la Teatrul Naţional din Iaşi atrage atenţia — tocmai prin calităţile şi lipsurile sale — asupra necesităţii dar şi dificultăţii de a aborda la un nivel artistic corespunzător un text shakespearian.

Ştefan Aug. DOINAŞ

NOTA REDACŢIEI : *Că Shakespeare rămîne un mare dramaturg este un adevăr unanim recunoscut, am putea spune, un loc comun. Dar numai un sofist ar putea trage de aici concluzia că orice transpunere scenică a lui Shakespeare — prin ea însăşi — e la fel de mare, că se ridică de la sine la nivelul textului. Dimpotrivă, nimic mai discutabil, mai controversabil decît o montare shakespeariană, fie în patria engleză, fie peste hotarele acesteia. Şi nu fiindcă tragediile sau comediile marelui Will ar avea sensuri criptice, ermetice, ci tocmai pentru că aceste sensuri sînt multiple şi, cele mai multe, de importanţă primordială. În faţa acestei realităţi, e firesc ca regizorul care se apropie de dramaturgia shakespeariană (oricine ar fi el) să propună* o soluţie *şi nu* soluţia.

E ceea ce s-a întîmplat la Teatrul Național din Iași cu montarea tragediei Romeo și Julieta. *Regizorul Val Mugur ne-a oferit soluția* sa. *Și, așa cum era de prevăzut, spectacolul a suscitat discuții și controverse aprinse, a creat o anumită însuflețire — acesta e unul din meritele sale dintîi — în lumea teatrală din întreaga țară.*

Iată de ce ni s-a părut necesar ca revista noastră să devină, și ea, ecoul diverselor opinii care circulă în jurul spectacolului de la Iași. Așa se face că, de data aceasta, revista nu găzduiește doar o singură cronică, ci și alte cîteva intervenții ale unor oameni de teatru din afara redacției.

Opiniile exprimate au puncte comune, dar și divergențe. Comună e, de pildă, consemnarea elogioasă a curajului celor de la Iași demonstrat în montarea unui spectacol de anvergură, comună e aprecierea în general favorabilă asupra interpreților principali, comună — aici atingem unul din locurile nevralgice — așezarea pe plan de egală însemnătate, ca factori organizatori ai montării, a regizorului și scenografului. În schimb, părerile se despart atunci cînd se consideră spectacolul în ansamblu sau cînd se abordează problemele de fond.

Fără să-și argumenteze pe larg pozițiile, regizorul Marin Iorda și actorul Titus Lapteș socotesc montarea de la Iași ca realizată. Cel dintîi cu o rezervă asupra colaborării dintre regizor și scenograf; cel de al doilea, scoțînd în relief promovarea unor actori tineri, se declară perfect de acord cu întreaga linie a spectacolului: „Val Mugur i-a dus (pe interpreți) pe linia adevăratei înțelegeri a personajelor, evocîndu-ne pe toate tonurile dramatice, de la șoapta înfiorată de dragoste pînă la elocvența schimbului de spade, nepieritoarea dramă a celor doi îndrăgostiți“.

Dimpotrivă, criticul Andrei Băleanu face regiei reproșul grav de a fi alunecat doar la „suprafața contrastelor“ dramatice: „...după părerea mea, în spectacolul de la Iași, direcția de scenă a lăsat ca elementele secundare romantic-spectaculoase să estompeze fondul adînc de gîndire al piesei“. Cronicarul nostru Ștefan Aug. Doinaș se situează pe o poziție analogă: „Pe scena Teatrului Național din Iași montarea piesei Romeo și Julieta *a mers pe linia unui spectacol în care promovarea culorii de epocă a dus la neglijarea elementelor de intrigă și la o falsă structurare a caracterelor“. În plus, spre deosebire de Marin Iorda, cronicarul revistei arată că neizbutita colaborare dintre regizor și scenograf s-a vădit mai mult în faptul că regia n-a știut să folosească bine decorurile puse la îndemînă de Mircea Marosin, astfel că „impunîndu-se prin coloritul și monumentalitatea lui, decorul îți ia ochii, în așa fel încît spectatorul poate fi nu numai o dată înșelat asupra meritelor regiei“.*

În sfîrșit, profesorul N. I. Popa, de la Universitatea din Iași, aduce perspectiva prețioasă a omului de cultură care urmărește de multă vreme evoluția teatrului moldovean. El apreciază că Romeo și Julieta *reprezintă „un examen de maturitate“ în raport cu resursele tradiționale și contemporane ale colectivului artistic și laudă „îndrăzneala regizorului Val Mugur, concepția spectaculoasă a decorurilor... curajul regizorului de a introduce un număr mare de tineri în spectacol...“ Ceea ce nu înseamnă, însă, trecerea sub tăcere a deficiențelor. Profesorul Popa le precizează: „dintre lecțiile acestui spectacol vom reține: să nu se sacrifice textul pentru un decor încărcat; să se urmărească un just echilibru între cele două aspecte aparent antagonice din tragedia lui Shakespeare: lirismul romantic și realismul robust...“*

În legătură cu toate acestea, redacția socotește că spectacolul Romeo și Julieta *oglindește o etapă în evoluția Teatrului Național din Iași sub raportul îmbunătățirii în substanță a repertoriului, sub raportul îndrăznelii și al pasiunii fertilizatoare cu care a oferit căi de afirmare actorilor tineri, dar, în același timp, reține în primul rînd că spectacolul nu s-a ilustrat printr-o linie regizorală la nivelul implicațiilor profunde ale textului, că decorul — în ciuda concepției și execuției grandioase — n-a servit totdeauna acțiunea, că interpretarea actoricească a avut discontinuități atît în ansamblu, cît și individual.*

EUGEN LUCA

De la comanda socială la realizarea artistică

O caracteristică a dramaturgiei Luciei Demetrius este facultatea de a sezisa probleme etice pe care transformările sociale le ridică în fața contemporanilor noştri. Totdeauna interesante, adesea subtile, problemele acestea sînt abordate curajos de autoare, iar operele ei, chiar atunci cînd nu sînt pe deplin realizate, aruncă un fascicul revelator de lumină asupra sufletului omului modern. Cum, în esență, aceasta e o problemă majoră a dramaturgiei noastre noi, contribuția pe care Lucia Demetrius o aduce la dezvoltarea literaturii noastre dramatice nu poate fi subapreciată.

E evidentă la Lucia Demetrius o anumită pasiune care o face să-și comunice pe dată descoperirile. Această pasiune, lăudabilă în sine, își are, însă, și reversul neplăcut ; ea o împinge pe autoare uneori mai mult spre sezisare și mai puțin spre adîncirea aspectului de viață ce o solicită. Lucia Demetrius surprinde probleme noi de etică, dar nu le studiază totdeauna îndeajuns, nu descoperă toate resorturile lor și, de aceea, în unele piese, fie că le complică inutil, fie că le expediază cu uşurință.

Ea are conștiința problemei majore a noii noastre dramaturgii : zugrăvirea omului modern, care, pentru prima oară dobîndește o justă înțelegere a vieții, sentimentul adevăratei demnități ; oglindirea contradicțiilor sufletești ale acestui om în care se ciocnesc tendințe izvorînd dintr-o mentalitate veche, perimată, dar încă puternică, și altele, ce se datoresc unei concepții avansate asupra vieții și omului ; reflectarea acestor contradicții și a felului cum sînt ele soluționate, sau cum reapar, pe un alt plan, superior, fiindcă viața e într-o continuă mișcare, iar societatea pune în fața individului mereu alte probleme care presupun, în alte forme, aceeași ciocnire între elementul nou și cel vechi, sortit pieirii.

Anumite succese categorice, piesa *Oameni de azi*, de pildă, dovedesc că Lucia Demetrius posedă și mijloacele artistice necesare pentru a trata aceste probleme. Alteori însă, avem mai mult impresia unor schițe, unor încercări, care se cer reluate, cînd autoarea va avea o mai deplină înțelegere a problemelor de viață abordate.

Așa stau lucrurile, bunăoară, în recentele ei lucrări dramatice : *Cei de mîine* (Atențiune copii !) și *Trei generații*. Acestea oferă o imagine elocventă a calităților și slăbiciunilor dramaturgiei Luciei Demetrius.

Spuneam că Lucia Demetrius abordează curajos probleme etice noi, interesante. Oare nu e o problemă etică de cea mai mare importanță tendința spre birocratizare a unor activiști, birocratizarea lor, nu în sensul obișnuit, strîmt, al cuvîntului, ci în sensul, că, adesea, copleșiți de sarcinile imediate, aceștia uită obiectivul central al luptei pe care o duc : omul ; că adesea, dragostea lor pentru om devine o abstracțiune, iar în viața de toate zilele, ei se comportă rigid și nu arareori vădesc un dezinteres condamnabil chiar pentru cei mai apropiați oameni cu care vin în contact, — membrii propriei lor familii ; că se usucă sufletește pierd anumite facultăți indispensabile unui constructor al socialismului ? Răspunsul — e cert — nu poate fi decît afirmativ. Or, Lucia Demetrius și-a construit lucrarea *Cei de mîine* (Atențiune copii !) pe această problematică.

Probleme etice demne de a fi reflectate în opere de artă sînt de asemenea : eliberarea femeii din cătușele oricăror prejudecăți și, în general, eliberarea oamenilor onești, proveniți din clasele exploatatoare, din plasa unei mentalități retrograde, dobîndirea de către aceștia a unui nou chip de a înțelege viața, de a se realiza ca oameni. Aceasta este, în mare, problematica celor *Trei generații*.

Spuneam că Lucia Demetrius are uneori tendința fie de a complica inutil problematica, fie de a o expedia cu ușurință. *Cei de mîine* păcătuiește în direcția complicării ; *Trei generații,* în direcția simplificării.

În *Cei de mîine* acțiunea e stufoasă, atît de stufoasă, încît cu greu poți descifra linia conflictului de bază. Diversele episoade nu sînt îndreptate spre un obiectiv precis. Ai mereu senzația că ți se povestesc diverse întîmplări, între care naratorul caută să stabilească o legătură și nu aceea că asiști la o acțiune ale cărei elemente converg toate în direcția clarificării unui conflict real. Această impresie se datorește — credem — faptului că autoarea, intenționind să iște senzația complexității vieții, se mișcă de la un plan al realității la altul, numai că o face trecînd grăbită, fără a surprinde esențialul. S-ar putea spune că în piesa Luciei Demetrius aflăm conflicte pentru cîteva piese, fiindcă fiecare personaj e purtătorul unei probleme interesante ca atare, numai că autoarea nu se oprește suficient asupra nici uneia dintre ele, și, de aceea, piesa, în ansamblul ei, e lipsită de conflict. Bogăția vieții e sugerată, complexitatea ei, în parte, intensitatea, însă, *nu.*

Iar fiindcă nu asistăm la o ciocnire intensă, nici personajele implicate în acțiune n-au, în general, consistență.

Petre Damian, energicul director al fabricii „Flacăra Roșie", copleșit de probleme de ordin economic, cărora trebuie să le facă față și care, de altfel, îl pasionează, neglijează problemele creșei din întreprinderea respectivă. Atît el, cît și soția sa, Florica, nevoită să-și împartă timpul între slujbă și studii, își neglijează copiii. Acest cuplu intră în conflict cu Maria Procopie, directoarea creșei și a căminului fabricii, o veche amică a lor, sprijinită în acțiunile ce le întreprinde de oameni din masă.

Conflictul e, însă, numai enunțat. În piesă, nu asistăm la o ciocnire adevărată între purtătorii a două concepții, între caractere bine definite, ci la un fals conflict, lipsit, firește, de interes. Căci, în fond, Petre Damian nu e un ins uscat sufletește ; de îndată ce se convinge cu proprii lui ochi de faptul că localul căminului nu e adecvat necesităților și are putința de a rezolva favorabil această problemă, acționează în consecință. Pe de altă parte, soții Damian nu s-au înstrăinat de copii ; aceasta poate fi doar părerea copiilor. Lor nu le e indiferentă evoluția copiilor. Din prima scenă încă e vizibil interesul tatălui pentru buna și armonioasa dezvoltare a fiului său, Mihuț. Numai că Damian utilizează pentru educarea fiului său anumite metode (discutabile, desigur, ca orice metode, dar nu pe problema aceasta cade accentul în piesă), iar soția lui îi împărtășește întru totul opiniile pedagogice, fiindcă îl prețuiește. Cînd se va convinge că metodele sale nu dau roadele așteptate, directorul va renunța la ele. Mai mult încă, Petre o tratează ca pe propriul lui copil pe orfana Olga Ceaușu, tînăra îngrijitoare a creșei. Petre — așa cum reiese din lucrare — nu este personajul tipic pentru stările de spirit pe care Lucia Demetrius vrea să le combată. Între el și Maria Procopie, care, în intenția autoarei, ar reprezenta punctul de vedere înaintat, nu e deci posibil un conflict real, ci numai un dialog, un schimb de opinii. Dialogul ca atare poate fi interesant într-o povestire, într-un roman, pentru crearea unei atmosfere sau oglindirea unei stări de spirit etc. Într-o lucrare dramatică însă, orice element care nu contribuie într-un fel sau altul la conturarea conflictului e superfluu. Or, aici nu e vorba de un element oarecare, ci de axul principal al piesei.

Se pare că acest rezultat se datorește intr-o măsură și timidității autoarei, care, sezisînd just o problemă interesantă, s-a temut totuși s-o dezvăluie cu ascuțime, n-a cutezat să arate cum, sub un anumit aspect, un om înaintat și bine intenționat poate fi sclavul unor prejudecăți fatale. Flatîndu-l pe Damian, din frica de a nu-l compromite, autoarea n-a avut pe cine cui opune, n-a putut construi un conflict. E un tribut plătit idilismului.

Cum, însă, necesitatea conflictului i s-a impus, ea s-a văzut nevoită să introducă în mod artificial un nou personaj, insuficient justificat în economia lucrării, căruia îi revine rolul de a complica artificial lucrurile și de a lăsa astfel cititorului sau spectatorului impresia de conflict. Ne referim la Victor Simionescu, o rudă îndepărtată a Floricăi Damian, fiul unui negustor care o ajutase în tinerețe. Numit, în urma insistențelor Floricăi, șofer la creșă, el se împrietenește cu Mihuț, fiul directorului, un adolescent sensibil, în sufletul căruia inoculează otrava ideologiei burgheze și pe care încearcă să-l smulgă a lor săi, făcîndu-l să se îndoiască de sinceritatea lor. El o ademenește pe Olga Ceaușu, căreia îi face un copil, vizînd prin aceasta scopuri meschine de arivist ; și, în sfîrșit, conducînd în stare de ebrietate o mașină cu copii, provoacă un accident.

Personajul ar trebui să-i demonstreze directorului și cititorilor că birocratizarea activistului, neglijarea de către el a problemelor de viață ale oamenilor pe care-i conduce, creează un teren favorabil desfășurării acțiunii dușmanului de clasă. Dar demonstrația, departe de a fi strălucită, nu e măcar convingătoare, fiindcă unele elemente sînt cu totul întîmplătoare (accidentul, de pildă), altele, fără o legătură directă cu ceea ce ar fi trebuit să fie conflictul piesei (ademenirea Olgăi), iar altele, neverosimile (influența exercitată de Victor asupra lui Mihuț).

Să ne explicăm ! Mihuț e un adolescent, la vîrsta tulburătoarelor întrebări ; e sensibil, o fire poetică. Suferă din cauza lipsei de tandrețe a părinților săi. Suferința e, oarecum, exagerată, deoarece la vîrsta aceasta un băiat (orice manual de psihologie ne-o arată) mimează o maturitate cu care în orice caz nu se poate împăca o tandrețe de soiul aceleia pe care o dorește personajul nostru, o tandrețe de fată de pension. În al doilea rînd, faptul că șoferul îl cîștigă numai printr-o mîngîiere ne-ar face să credem că Mihuț nu are nici un prieten. Or, un băiat ca dînsul, care, prin prestigiul de elev fruntaș și de poet, se impune nu numai colegilor, dar chiar și profesorilor, e, de obicei, flatat de camarazii lui, și poate, în orice caz, afla un suflet cu care să comunice. În al treilea rînd, reacțiile timide ale lui Mihuț în fața propunerilor lui Victor Simionescu denotă un caracter slab, un ins oarecum mărginit și abulic, o individualitate care contravine imaginii enunțate mai înainte. În al patrulea rînd, Mihuț putea simți prietenia și dragostea sinceră a Mariei Procopie, pe care o cunoștea mai bine și de care, deci, se putea apropia mai ușor. Personajul Mihuț e deci artificial, ca, de altminteri și cel al șoferului și toate peripețiile legate de aceste două personaje.

Contradicții de natura celor aflate la Mihuț întîlnim și la alte personaje, cum ar fi de exemplu tatăl său, Petre Damian, care, pe de o parte, ne este prezentat ca un activist iubitor de oameni, deși puțin cam rigid, iar pe de altă parte, ca o brută care se dezinteresează cu desăvîrșire de mama lui ce trage să moară.

De ce era necesar acest element care contravine esenței personajului, dacă nu ca să justifice într-un anumit fel influența șoferului Victor asupra lui Mihuț ?

Artificiul e izbitor.

O ultimă întrebare : să fi vrut autoarea să dovedească prin exemplul lui Victor că e cu neputință încadrarea elementelor provenite din mica burghezie în cîmpul muncii socialiste ? Așa se pare, dar atunci ea intră în conflict cu realitatea vie și chiar cu ea însăși, fiindcă în lucrarea *Trei generații* își propune să demonstreze contrariul.

Am intrat astfel în discuția lucrării *Trei generații*, care ne prezintă în trei tablouri, trei situații identice în care însă personajele nu reacționează niciodată identic. Aparent, piesa e lipsită de unitate. Aparent însă. În realitate, primele două tablouri au menirea de a reliefa importanța faptelor care se consumă în cel de al treilea. Fără a înțelege situația de sclavă a femeii în vechea societate, nu vom putea aprecia la justa lui valoare, în toate semnificațiile, actul revoluționar al eliberării ei.

De altfel, din punct de vedere dramatic, piesa *Trei generații* prezintă unele avantaje care, în spectacol, pot fi valorificate cu deplin succes. Ne referim, de pildă, la faptul că același personaj apare în trei ipostaze: în tinerețe, matur și bătrîn, ceea ce permite cunoașterea lui ca să spunem așa, integrală, sub toate aspectele și permite unui actor realizări frumoase de compoziție. Momentele finale ale fiecărui act sînt construite cu pricepere, permițînd regizorului și actorilor obținerea unor efecte tari, în dezvăluirea prăpastiei care desparte personajele antrenate în conflict, în pofida (în primele două tablouri) aparentei armonii.

Primul tablou se petrece în 1896, în locuința judecătorului Ioniță. Pierzînd la cărți casa, în favoarea bătrînului moșier Chiril, magistratul își silește fiica, Ruxandra, să accepte mîna libidinosului proprietar și să renunțe la dragostea ei pentru pianistul Șerban.

Al doilea tablou se petrece în 1925. Moșierul Chiril, căruia îi este ipotecată moșia de către avocatul Alexandru Irimescu, își silește fiica, Eliza, să accepte cererea în căsătorie a creditorului. Eliza, dezamăgită de micimea de caracter a iubitului ei, doctorul Radu, renunță la tentativa de a fugi, deși era sprijinită de mama ei, și se supune tatălui, cu intenția netă de a-și bate joc de viitorul ei soț, încornorîndu-l, dar și de lumea din care face parte, călcînd în picioare filistinismul și principiile morale.

Conflictul nespectaculos, interiorizat, al acestor două tablouri pare burghez, fiindcă scriitorii burghezi au atacat adesea tema. Faptul însă că autoarea oferă în ultimul tablou o nouă soluție infirmă această impresie de început.

Tabloul trei se consumă în 1950. Veronica, fiica lui Alexandru și a Elizei, înfruntînd prejudecățile aristocratice ale familiei sale, lucrează ca muncitoare într-o fabrică și se pregătește pentru niște cursuri serale în tovărășia iubitului ei, muncitorul Pavel. Încercarea tatălui de a o determina să-l părăsească se lovește de o împotrivire autentică. Sprijinită de bunică (fire cinstită și, de aceea, deschisă noii mentalități) și de mamă (care regretă modul cum și-a irosit și murdărit viața), Veronica biruie. Aci, la sfîrșit, avem, dacă vreți, deznodămîntul unui conflict, dar conflictul propriu-zis nu s-a văzut în toată lucrarea (primele două tablouri îl pregăteau doar) și aceasta, fiindcă autoarea n-a urmărit esențialul: transformarea Veronicăi, lupta dramatică din sufletul ei, dintre ea și familie, și a arătat numai rezultatul acestei transformări. Iar aceasta nu ne poate satisface, chiar dacă prin unele amănunte biografice (discuția dintre bunică și mamă) se încearcă a se sugera nu felul cum s-a produs schimbarea, ci elementele care au favorizat-o. Fiindcă, și așa, problema esențială este estompată, deoarece în teatru faptele se comunică direct, nu se sugerează. Se sugerează de obicei sentimente, stări de spirit și aceasta, mai ales, în poezie. Ca să preîntîmpinăm o eventuală obiecție, vrem să spunem că problema subtextului se pune în cu totul alt chip și ea necesită o discuție aparte.

Acestea sînt concluziile cititorului. Se poate întîmpla ca munca regizorilor și actorilor să ascundă spectatorului anumite lipsuri ale pieselor și să dea relief valorilor reale ale textului dramatic. Esențialul în spectacol rămîne totuși acesta din urmă și lui trebuie să i se acorde întîietatea.

VICTOR EFTIMIU

Stanislavski și alții...

Stanislavski este cel mai mare animator teatral al vremilor moderne. Meritul acesta i-a fost recunoscut nu numai în patrie, dar și de colegii săi de pretutindeni. Trecerea lui prin universul rampei înseamnă o epocă: epoca Stanislavski, care se prelungește decenii întregi după moartea lui. Învățăturile lui Konstantin Sergheevici încep să pătrundă și acolo unde, pînă acum, dominau vechile formule: vedetismul, patosul, artificiul decorului, sacrificarea textului în slujba actorului-prim, sărăcia figurației, anchiloza mișcărilor de mase și, în primul rînd, lipsa de valoare literară a operei reprezentate. Acestea toate a căutat și a reușit să le remedieze fondatorul Teatrului de Artă din Moscova. Exemplul lui a fost imitat de cei ce voiau să ridice reprezentațiile teatrale la un nivel mai înalt decît în trecut.

Stanislavski înseamnă linia dreaptă străbătînd zigzagurile celorlalte geometrii teatrale.

Realismul său este o reacție împotriva tuturor deformațiilor stilului teatral: de la falsul romantism la naturalism.

*

Născut la Moscova în 1863, Stanislavski a fost fiul lui Serghei Vladimirovici Alexeev, un om înstărit, care nu numai că n-a stăvilit predispozițiile artistice ale micului Konstantin, dar i-a încurajat aptitudinile ducîndu-l la teatru, înlesnindu-i chiar începuturile actoricești, punîndu-i la dispoziție mijloacele necesare ca să facă teatru în casa părintească.

Cel dintîi rol, Stanislavski l-a jucat cînd avea trei sau patru ani.

Înfățișa *Iarna* într-un tablou alegoric, *Cele patru anotimpuri*. Purta căciulă, blană și o lungă barbă albă, care i se urca mereu pe nas. În acea seară, el a trăit întreaga viață a actorului. A cunoscut emoțiile, succesul și înfrîngerea: a fost aplaudat, apoi, apropiindu-și prea mult minuțele de foc, vata costumului s-a aprins. O mică panică. Tragedianul a fost scos din salon și dus în camera copiilor, unde a plîns lacrimile amare ale căderii.

După cîțiva ani, iată-l la circ unde, ca fiecare dintre noi, s-a îndrăgostit de călăreață. Loja din care urmărea feeria spectacolului era lîngă intrarea artiștilor. De acolo, micul Konstantin a putut pătrunde, o clipă, misterioasa lume a culiselor, acea forfoteală de clovni, acrobați, oameni vopsiți și deghizați, animale dresate și Auguști-Proști. Cînd domnișoara Elvira, amazoana, și-a terminat numărul și a ieșit în ropote de aplauze, copilul vrăjit a sărit din lojă și i-a sărutat poala rochiei. Din acea seară, destinul lui Konstantin Stanislavski a fost fixat. Se va face director de circ! Impresionat de sonoritatea numelor saltimbancilor — Acaxeno, Mariani, Cuserti — și-a luat și el un nume italienesc, devenind domnul director „Costanzo". A fondat acasă, împreună cu frații săi și cu micii săi prieteni, un circ, al cărui administrator, regizor, dresor de cai și August-Prostul era el însuși. Ca orice director ce se respectă, signor Costanzo își atribuia rolurile cele mai importante.

Pe urmă a fost dus la Teatrul cel Mare din Moscova. Două mii de spectatori, o scenă vastă, potop de lumini, becuri de gaz aerian cu sutele, schimbări vertiginoase de decoruri. Cui nu i-a rămas în nări, pînă la bătrînețe, mirosul de gaz aerian al spectacolelor copilăriei ? Cine a uitat priveliștile miraculoase, mările înfuriate, vapoarele ce se îneacă, palatele ce se dărîmă în flăcări și fum, toată fantasmagoria peisajelor miraculoase din lumea rampei ? Aceste viziuni ale unor lumi exotice, emoțiile primelor feerii, rămîn adînc gravate nu numai în memoria noastră, dar în toată făptura noastră fizică și spirituală, constituind rezervorul imens, sporit prin mirajul depărtării, din care se alimentează permanent, inconștient, imaginația noastră, puterile noastre creatoare.

K. S. Stanislavski

Ani întregi, domnul director Costanzc a cunoscut toate debuturile, trecînd de la teatrul de marionete, la teatrul de diletanți, la teatrul printre țărani, la asociațiile tinerești de artă și literatură. La 25 de ani (în 1888) era el însuși animatorul unui grup de scriitori, pictori și actori din „Societatea moscovită de artă și literatură“, avînd pe primul plan preocupări teatrale.

Konstantin Stanislavski a interpretat la reprezentația de debut, pe bătrînul din *Cavalerul zgîrcit* al lui Pușkin și pe Sottenville din comedia lui Molière, *Georges Dandin*.

A văzut jucînd pe marii tragedieni italieni Rossi și Salvini. Trecerea, prin Moscova, a celebrei trupe din Meiningen răscoli sufletul tînărului actor.

Regia, mișcarea maselor, disciplina, prezentarea perfectă a spectacolului au deschis orizonturi noi în fața celui ce mai tîrziu avea să devină el însuși un mare deschizător de orizonturi pentru toți oamenii de teatru ai planetei.

*

Într-o zi de iunie, în 1897, doi bărbați încă tineri se întîlneau în marele restaurant „Bazarul slav“ din Moscova. Unul era Vladimir Ivanovici Nemirovici-Dancenko, autor dramatic. Criticii vedeau în el un nou Ostrovski.

Celălalt era Konstantin Stanislavski, actor și regizor, care începea să fie cunoscut și apreciat în lumea artistică moscovită.

Această întîlnire a ținut de la ora două după prînz pînă a doua zi dimineața și a rămas memorabilă în istoria artei dramatice rusești. În acea zi s-au pus bazele Teatrului de Artă din Moscova. Optsprezece ore în șir cei doi corifei au discutat administrație, repertoriu, interpreți, regie, tehnică. S-au înțeles de minune, fiecare recunoscînd celuilalt supremația în materie, fiecare avînd dreptul de veto : literatul Nemirovici-Dancenko în administrația teatrului și în alegerea repertoriului, iar Stanislavski rezervîndu-și ultimul cuvînt în realizarea scenică a acestui repertoriu

Ei au stabilit și un cod artistic, un fel de legislație a viitorului teatru, consemnată în procesul-verbal al neuitatei ședințe.

Principiile enunțate atunci, ar trebui și azi afișate în foaierele de repetiție ale oricărui templu închinat Thaliei și Melpomenei.

1. Poetul, actorul, pictorul, costumierul, mașinistul urmăresc toți același scop, acela al poetului.

2. Inexactitate, lene, capricii, nervozitate, roluri neînvățate, obligația șefului de a repeta de mai multe ori același lucru, toate acestea păgubesc muncii, toate acestea trebuie să dispară.

3. Nu există roluri mici, există numai mici actori.

4 Astăzi Hamlet, mîine figurant — să fii întotdeauna slujitorul artei.

Teatrul pe care îl fondau în acea zi și în acea noapte cei doi mari vizionari trebuia să fie accesibil maselor. Era realizarea acelui „teatru al poporului“, al cărui plan îl prezentase dramaturgul Ostrovski țarului Alexandru III în 1888.

Abia după 16 ani, prin colaborarea Dancenko-Stanislavski, s-a realizat visul lui Ostrovski. Noua trupă, care n-avea încă local propriu, începu să repete într-un hangar din localitatea Pușkino, la 30 de verste de Moscova.

Repertoriul ? *Țarul Feodor* de Alexei Tolstoi, *Antigona* lui Sofocle, *Neguțătorul din Veneția* al lui Shakespeare, *Pescărușul* lui Cehov, repertoriu variat, de calitate, cuprinzînd o tragedie antică, o dramă shakespeariană, o frescă istorică națională, „comedia" unui realist modern.

Toate genurile de actori își puteau găsi întrebuințarea în noua formațiune care-și arătase seriozitatea încă de la început, prin alegerea operelor ce urmau a fi reprezentate. La Pușkino, departe de zgomotul și întrecerile orașului, actorii puteau repeta în liniște. Ei lucrau de la 11 dimineața la 5 seara.

Apoi se duceau să se scalde în gîrla din apropiere. Trăiau în comun, în mici gospodării, fiecare avînd o însărcinare precisă în această mică cetate, care pregătea cetatea teatrului de mîine.

O disciplină severă domnea printre membrii trupei, ale căror greșeli erau reprimate cu severitate de propriul lor colectiv. Nu o dată, Stanislavski s-a amendat el însuși și a fost afișat pentru abateri de la regulamentul confreriei.

Această atmosferă de camaraderie, onestitate și dreptate era cît se poate de prielnică muncii colective. Teatrul de Artă din Moscova, condus de oameni pricepuți, numărînd elemente înzestrate și devotate, a ajuns prima instituție de artă dramatică, nu numai din Rusia, dar din lumea întreagă.

Nu putea să nu reușească o întreprindere al cărei program era lupta împotriva unui repertoriu mediocru, a unei interpretări false, a falsei emoții, a cabotinajului, a declamației, a inscenărilor lipsite de adevăr, a vedetismului care strică armonia ansamblului, lupta împotriva a tot ce înseamnă prejudecată, anchiloză. Actorii nu trebuiau să mai vorbească cu fața la public, să joace lîngă cușca suflerului. Muzica ce însoțea spectacolele a fost desființată, fiindcă nu era nici o legătură între polcile și mazurcile executate în antracte și apariția fantomei bătrînului Hamlet. S-a renunțat și la obiceiul comedienilor, care, intrînd în scenă, salutați prin aplauze, veneau la rampă să mulțumească publicului pentru măgulitoarea primire

Acest program revoluționar nu putea fi pe placul vechilor oameni de teatru, care săgetau cu ironiile lor pe prezumțioșii inovatori.

Revoluționar ieri, Stanislavski a devenit cu vremea, un clasic. Cotitura istorică din 1917 i-a deschis marelui om de teatru noi căi pentru a-și putea pune în aplicare principiile sale artistice. Realitatea socială a dat un deosebit avînt în muncă acestui neobosit luptător pentru o artă pusă în slujba poporului.

Numele lui Stanislavski și al tovarășilor săi a trecut curînd hotarele țării ; Occidentul european și lumea de peste Ocean l-au apreciat cum se cuvenea. Turneele Teatrului de Artă din Moscova erau triumfale. Regizorii străini vedeau în Stanislavski pe fratele lor mai mare, pe șeful lor necontestat : „călăuză", „maestrul meu iubit"... așa îl numea Jacques Copeau, animatorul francez. Am avut norocul să-l văd jucînd pe Stanislavski împreună cu ansamblul Teatrului de Artă din Moscova, alături de Kacealov și de Moskvin, alături de Ghermanova și de Olga Knipper-Cehova, soția lui Anton Cehov. În ziarele vremii, prin 1924, am publicat o serie de reportaje teatrale asupra reprezentațiilor date la Paris de admirabila trupă.

În 1946, am văzut la Moscova spectacolele organizate pe vremuri de Stanislavski, spectacole ce păstrează și azi frăgezimea inscenării de atunci. Nimic nu pare schimbat, deși s-au perindat atîția actori, atîtea decoruri, atîtea costume, în interiorul aceleiași reprezentații. Ai impresia că asiști la premiera însăși a piesei, atît de strict s-a respectat fiecare amănunt al interpretării, al decorației, al luminilor, atît de firesc și de spontan e jocul actorilor.

Mă aflam la Moscova cînd a închis ochii marele actor Moskvin, unul dintre ultimii supraviețuitori ai pleiadei.

Era o zi de iarnă și de doliu național.

Printre coroanele și jerbele care îi împodobeau cel din urmă drum trecea și prinosul de admirație pe care-l adusese delegația romînească neuitatului „Țar Feodor", bătrînului valet din *Livada cu vișini*, colaboratorului din prima oră al lui Stanislavski, unuia dintre stîlpii cei mai puternici ai Teatrului de Artă din Moscova.

*

Cînd, la sfîrșitul ultimului deceniu al veacului trecut, dramaturgul Nemirovici-Dancenko și actorul-regizor Konstantin Stanislavski au pus temeliile Teatrului de Artă din Moscova, o falangă de mari actori din Apus, înconjurați de trupe mediocre, cutreerau planeta, în turnee care îi îmbogățeau, într-un cor de osanale al căror ecou l-am cunoscut și noi, pe vremuri, pe malurile gîrlei cu apă dulce.

În Italia, urmînd lui Salvini și lui Rossi, iată-i pontificînd pe Ermette Novelli, pe Ermette Zaconni, pe de Sanctis și pe Eleonora Duse; în Franța, pe Mounet-Sully, Coquelin și Sarah Bernhardt. Alături de ei, corifei din alte țări, stele de mărimea a doua și a treia, urmînd exemplul iluștrilor tragedieni latini, duceau, la paroxism, *vedetismul*, adică arta de a se pune pe ei înșiși în valoare în disprețul față de ansamblu, față de detaliile de regie și — ce este mai grav — în disprețul față de text, pe care-l ciunteau sau îl modificau după bunul lor plac.

Capo-comico la italieni, *chef d'emploi* la francezi, acești actori-primi purtau costume fastuoase, chiar dacă nu înfățișau împărați sau dogi; se plantau în mijlocul scenei pline de lumină, țineau pe parteneri în umbră, transformînd piesa într-un monolog, textul poetului într-un simplu pretext, ca să-și evidențieze darurile actoricești, incontestabile, desigur, dar care nu înseamnă finalitatea supremă a poeziei dramatice.

Jucînd pe regele Lear, cutare actor celebru lăsa cortina cînd își termina el tirada, suprimînd scenele în care vorbeau alții. Jucînd pe Othello, același *capo-comico* își însușea paragrafele lui Iago și le adăuga maurului, adică lui însuși.

Această lipsă de respect pentru opera marilor dramaturgi, neglijența cu care șefii de trupă își alcătuiau ansamblul, sărăcia de decoruri și de atmosferă, în care evoluau, au dus la reacția firească a oamenilor de teatru al căror ideal de artă era ceva mai înalt decît demonstrațiile actoricești personale.

Nemirovici-Dancenko și Konstantin Stanislavski au înscris în codul lor artistic antivedetismul, integrarea, confruntarea individului în ansamblu și redarea cît mai fidelă a gîndului poetului, înfăptuirea totală, prin joc, decoruri, costume, lumini și sunete, a întregii opere dramatice. Pentru realizarea acestor nobile deziderate, le trebuia și localul adevărat, prevăzut cu toate instalațiile scenice, pe un spațiu generos, cu foaiere, ateliere și cabine confortabile.

Arhitectura italiană a mai tuturor teatrelor europene era pusă în slujba desfătării publicului, alcătuit din protipendadă, din burghezia înstărită, cu veleități aristocratice. Săli somptuoase, cu gigantice candelabre, cu căptușeli de catifea roșie, cu aur mult pe coloane și pe stucării, cu picturi alegorice pe plafoane și pe cortină, erau menite să încînte pe spectatori, în antractele, uneori mai lungi decît tablourile piesei. În lojile capitonate cu purpură, în lumina bogată a policandrelor, doamnele își puneau în valoare toaletele, etolele și bijuteriile. Spectacolul era în sală, nu pe scenă. În vreme ce orchestra executa languroase arii la modă, cavatine, valsuri și potpuriuri, domni și doamne își făceau vizite în loji, se tratau cu cofeturi, își admirau rochiile și tăietura fracului, discutau ultimele evenimente și, mai ales, ultimele cancanuri, în vreme ce dincolo de cortină, pe o scenă uitată de dumnezeu, în cabine înguste, prost luminate, în foaiere prăfuite și igrasioase, actorii își lipeau bărbile de cîlți și tremurau de frig și de emoție, așteptînd să le vină rîndul ca să facă frumos la boieri și la cucoane.

Cu totul alte criterii au prezidat la construirea Teatrului de Artă din Moscova și, după exemplul său, a noilor teatre care începeau să se ridice în țările europene. Decorațiile inutile erau suprimate. Tonuri neutre pe ziduri, pe tavane, pe cortină. Ochiul spectatorului nu trebuia obosit cu ornamentații colorate violent. Atenția omului din stal trebuia păstrată pentru ceea ce urmează să se desfășoare pe scenă, nu în contemplarea snobilor, veniți mai mult ca să fie văzuți decît ca să vadă. Deci, mai puține lumini orbitoare, mai puține vedete în loji și-n fotolii. Sala trebuie să fie anonimă: toată feeria va fi concentrată acolo, în lumina rampei, toată atenția va fi acordată personajelor care înfățișează gîndul poetului creator: fantasmagoria scenei, nu a sălii; strălucirea întregului spectacol, nu numai a celebrei tragediene sau a marelui comedian.

Această revoluție a lui Stanislavski s-a propagat și în bătrînele cetăți europene, și-atunci iată primatul regizorului, adică al omului inteligent, cult, care consideră opera dramatică sub alt aspect decît al rolului mai mult sau mai puțin gras, pe care *les chefs d'emploi* îl îngrășau cu spicuiri din alte roluri. Se vestea o muncă nouă în slujba gîndului creator. Prepararea unui spectacol ținea luni întregi, dacă nu ani. Animatorul care trebuia să dea viață operei dramatice studia textul pînă în cele mai mici amănunte, îl citea și-l recitea, se pătrundea de psihologia fiecărui personaj, confrunta epoca și peisajul geografic, costumul, arhitectura vremii. El nota pe un caiet, care devenea mai voluminos decît textul însuși, fiecare trecere, fiecare atitudine a protagoniștilor sau a grupurilor de figurație, dacă nu indica individual mișcarea și aspectul fizic al fiecărui figurant. Pe planșe colorate potrivea zonele de lumină și de obscur, indica locul ușilor, al ferestrelor, al mobilelor și organiza zgomotele dinăuntrul și dinafara scenei. Grimele și perucile erau și ele studiate și armonizate. Textului inițial i se adăugau jocuri, pauze, tăceri, expresii de fizionomie, pe care autorul, de cele mai multe ori, nu le bănuise. Regizorul recrea, cu material uman și tehnic, viziunea, uneori abia schițată, a poetului dramatic. Lucrări prăfuite reînviau prin magia animatorului. Asemenea unui șef de orchestră, care, prin bagheta-i fermecată, dă noi valori și un tempo tineresc simfoniei îmbătrînite, sub mîna iscusită a regizorului prindeau viață făpturi și conflicte lăsate-n adormire, se colorau pagini șterse, înviau peisaje împăienjenite. Drame și comedii celebre, reconsiderate, stîrneau un interes nou prin felul cum erau văzute și redate de colectivul artistic.

Un caiet de regie al lui Stanislavski sau Max Reinhardt reprezintă o admirabilă demonstrație de artă scenică, o creație personală ; după cum în fiecare autor dramatic se ascunde un actor nerealizat, tot așa fiecare regizor reprezintă un dramaturg care, neputînd să scrie, își folosește fantezia în completarea dramei altora, într-o versiune acompaniatoare, vizuală și auditivă, împletită cu opera inițială, cu gîndul scris al poetului.

Mari regizori au existat totdeauna, desigur. Tragediile bătrînului Eschil nu se jucau singure. Cineva, dacă nu autorul însuși, organiza toate acele cortegii triumfale, dansul torțelor, năvălirile furiilor, procesiunile în onoarea divinităților și aparițiile în văzduh, pe mașinării pe cît de rudimentare, pe atît de complicate, ale eroilor întorși din Hades. În evul-mediu, inscenările misterelor în fața catedralelor cereau mari desfășurări de mase, sute de personaje, distribuite în trei etaje, în paradis, pe pămînt și-n infern. Directorul trupei, numit protocolul, trebuie să fi avut el însuși geniul improvizator, conducerea supremă a administrației unui text colosal de lung. Iată o funcție care nu era o sinecură. Dar primatul regizorului s-a vădit abia în vremile moderne, la sfîrșitul veacului trecut, la începutul secolului nostru. Un nou pontif se introna în imperiul teatral. Ca orice potentat, el nu putea să nu-și rîvnească extinderea puterilor, să nu-și depășească atribuțiile, să nu-și mărească rolul. Și iată imperialismul directorului de scenă. El supune personalității sale orice text, îi pune propria pecetie domnească. Un întreg repertoriu, oricît ar fi fost de variat, îmbracă o viziune uniformă, stilul X sau stilul Y, al celebrului regizor cutare. Inamicul public Nr. 1, actorul-vedetă fiind neutralizat, ostracizat, iată, pe nesimțite, insinuîndu-se vedetismul pictorului-decorator, al costumierului, al regizorului însuși. Mai ales al regizorului.

În vreme ce interpretului i se cerea o totală depersonalizare, în profitul ansamblului, ochii începeau să fie uluiți de bogăția decorurilor, de strălucirea costumelor. Nume de scenografi înlocuiesc numele actorului-prim. Atenția spectatorilor e captată de arta comentatorilor plastici ai textului și textul începe să fie înăbușit de accesoriile scenice. Abuzurile au culminat după primul război mondial, pe vremea „expresionismului", care transforma, standardiza toate repertoriile, indiferent de familia din care făcea parte lucrarea. Începea o confuzie pe care e nevoie s-o lămurim.

Fiecare piesă de teatru își are stilul ei. Dacă autori ca Strindberg, și imitatorii săi din lumea germanică, se puteau încadra în formulele exasperante ale expresionismului, dacă însuși Shakespeare, în unele opere, poate fi trecut prin viziunea unui regizor care se vrea original cu orice preț, anumite opere, tragedii antice, drame romantice sau comedii realiste se refuză unei astfel de interpretări. Nu poți juca la fel pe Victor Hugo și pe Anton Cehov. A pune personaje moderne, scoase din viața reală, să declame ca Hernani sau ca Don Ruy Gomez de Sylva este o greșeală egală cu interpretarea unui act romantic cu mijloacele discrete ale actorului realist în tonalitatea veridică, sau naturalistă, intimistă. Nu vei juca pe *Oedipos, Cidul* sau *Burgravii* în semitonuri și nici *Unchiul Vanea* cu surle și trompete. Sînt încredințat că altfel a înfățișat Stanislavski pe Othello și altfel pe ratatul din *Livada cu vișini* a lui Cehov. Anumite piese cer concentrări lăuntrice, un debit firesc, un joc calm, cumpănit ; altele pretind interpreților un suflu eroic, o dicțiune impecabilă, căldură, generozitate, febrilitate — un avînt fără de care artificialitatea tiradei se demască, acțiunea, intriga își dezvăluie arbitrarul, puerilitatea.

Marea artă a regizorului constă în a găsi stilul în care trebuie redat un anumit gen de teatru, a-l realiza pînă la capăt în spiritul autorului.

Altfel se joacă *Puterea întunericului,* altfel o dramă de Ibsen, altfel *Regele Lear.* Acest personaj legendar, halucinat, care trebuie să-ți dea de la început impresia că nu mai e în stăpînirea echilibrului său mintal, acest rătăcitor dement prin bărăganele bătute de furtună, moșneagul cu barba și pletele răscolite de vîntul nopții vijelioase, e rupt mai mult dintr-un basm decît din realitatea istorică. Mi-a fost dat, totuși, să văd un rege Lear cu părul scurt, fără mustăți și fără barbă, care-și debita rolul cu placiditatea unui tată burghez, din cea mai recentă operă realistă. Fantasticul din sumbra feerie a lui Shakespeare pierise ; tendința de a o moderniza ucisese spiritul piesei. Tot așa, am văzut la Comedia Franceză un *Ruy-Blas* jucat cu mijloace moderne. Asemenea albatrosului lui Baudelaire, versul lui Victor Hugo se tîra lamentabil pe pămînt, fiindcă aripile lui mari îl împiedicau să meargă.

*

Vedetismului actoricesc i-a urmat vedetismul regizoral. Personalități marcante sau simpli veleitari, maeștri ai artei punerii în scenă, sau imitatori ai lor, neofiți care exagerează totdeauna, dornici de succese personale, dar fără geniul care taie brazda personală, luau, încetul cu încetul, locul *capo-comicului* detronat. Pentru ei, textul devenea un pretext ca să-și valorifice unele formule, de cele mai multe ori străine de intențiile autorului. Despotismul regizorului stăpînea din plin. Comedieni și tragedieni de frunte erau distribuiți, ostentativ, în roluri neînsemnate care li se potriveau sau nu, numai pentru ca directorul de scenă să-și îmbogățească afișul, să semneze o colaborare prestigioasă, să beneficieze de avantajul unui colectiv ales. În acele distribuții poate că ar fi fost mai nimeriți începători, dornici să se manifeste și cărora rolul li se potrivea mai mult decît artiștilor cu renume care îl jucau cu indiferență. Transformați în manechine, actorii se simțeau demobilizați. Ei nu-și puteau valorifica darurile cu care veniseră pe lume și care îi îndemnaseră să îmbrățișeze această carieră. Jucau mecanic, fără nici o transfigurare, numai ca să-și îndeplinească funcțiunea.

Regizorii mergeau și mai departe.

Asemenea șefului de trupă, a *capo-comicului* de odinioară, începeau și ei să mutileze textul, să-l schimbe, să-i adauge replici menite să justifice anumite intercalări de dansuri, dueluri, mișcări de mase, efecte de lumină și de sunete. Trebuia subliniată, cu orice chip, virtuozitatea girantului, a celui ce-a organizat spectacolul, care se voia mereu pe primul plan.

Cînd, în amurgul carierei sale bogate, după o vastă experiență, în care a încercat toate repertoriile, trecînd de la drama și satira națională *(Țarul Feodor* al lui Alexei Tolstoi și comediile lui Gogol), de la sumbra *Putere a întunericului* a lui Tolstoi la înaripata feerie a lui Maeterlinck, *Pasărea albastră*, care se joacă și azi la Moscova în inscenarea de acum 50 de ani ; de la fanteziile truculente ale lui Shakespeare, de la tragediile sale întunecate, la teatrul naturalist al lui Hauptmann și la comediile atît de umane ale lui Cehov, de la *Antigona* lui Sofocle pînă la farsele lui Molière — Stanislavski a proclamat reîntoarcerea la actor, la scîndurile aproape nude ale scenei, pe care urmează să le mobileze numai inspirația poetului și puterea emotivă a interpretului ; cînd a cerut un teatru dezbărat de adausurile, încărcăturile, abuzurile directorului de scenă, Stanislavski, spirit onest, echilibrat, reacționa împotriva acelui egocentrism, a acelui elefantiazis al anumitor regizori ; se ridica discret și indulgent, cum se și cuvenea maestrului unanim venerat, împotriva scamatoriei care înlocuia un vedetism cu altul.

Cei ce iubesc cu patimă teatrul și doresc să-l vadă progresînd, apropiindu-se de perfecțiune, sînt datori să vegheze la puritatea lui artistică, pentru ca actorii și decoratorii, regizorii și costumierii, păstrîndu-și personalitatea, libertatea imaginației și temperamentului, să nu-și depășească propriul lor domeniu ; să-și armonizeze eforturile în slujba acelei minunate simfonii, care este opera dramatică, să colaboreze cu lealitate, fără gîndul de-a lua unul locul celuilalt, de a-și pune în umbră colaboratorii, așa cum făceau pe vremuri, *capo-comicii*, acești paladini ai teatrului de unul singur.

*

Cazul, fenomenul Stanislavski, pune o întrebare .

— Un animator teatral se poate realiza într-o societate ale cărei vîrfuri îi arată, dacă nu ostilitate, indiferență ? Mediul în care urmează să se manifeste are vreo înrîurire asupra activității sale sau, asemenea altor creatori de artă, regizorul poate lucra în singurătatea biroului, a atelierului ?

Răspunsul este un categoric : nu !

Dacă renumele lui Stanislavski s-a statornicit încă din viață, dacă prestigiul său crește neîncetat, dacă piesele montate de el acum cîteva decenii se joacă și astăzi la Moscova, cu aceeași grijă și prospețime, fără nici un fel de modificare, nici în text, nici în jocul actorilor, nici în decor și lumini, — atît de perfecte le-a dăruit maestrul luminei rampei — în schimb din alți mari regizori străini n-a rămas decît amintirea unui nume. Tradiția lor s-a pierdut și ea. Fiecare nou animator își caută propriul drum.

Antoine, fondatorul lui „Théâtre Libre", care a jucat cel dintîi la Paris pe Ibsen și pe autorii realiști autohtoni, un Goncourt, un Brieux, un François Curel și alții, luînd direcția teatrului național al Odeonului și prezentînd publicului din cartierul latin opere de alt calibru decît melodramele și vodevilurile cu care era obișnuit acest public, s-a ruinat. El n-a mai putut obține vreo direcție de teatru și a sfîrșit ca recenzent dramatic la ziarul „l'Information", după ce, ca să scape de faliment, a recurs la prietenul său Clemenceau, pe atunci ministru, cerîndu-i decorația Legiunii de Onoare pentru un afacerist bogat, care era dispus să plătească această distincție cu cîteva zeci de mii de franci. Iată prin ce mijloace extrateatrale a scăpat de rigoarea legilor marele animator al vieții teatrale franceze.

Lugné-Poe, conducătorul formației „l'Oeuvre", al cărei repertoriu, ca și al lui Antoine, era compus din operele fruntașilor dramaturgiei străine și din piesele de debut ale tinerelor talente franceze, n-a avut nici el noroc cu teatrul de avangardă, cu reprezentarea unor lucrări de valoare, într-o punere în scenă simplă, veridică, spiritualizată. După zeci de ani de sforțări îndrăznețe, care au avut adeziunea intelectualilor, dar nu și a marelui public, Lugné-Poe s-a retras în sudul Franței și s-a făcut podgorean. Cînd l-am văzut ultima oară și l-am întrebat ce mai face, a dat din umeri și mi-a răspuns, cu o amară ironie :

— Fabric vin la Avignon...

Un alt învins a fost Jacques Copeau, inițiatorul mișcării de la „Vieux Colombier", care, cu toată calitatea pieselor reprezentate și a înscenărilor sale atît de artistice în simplitatea lor — sau poate tocmai din pricina acestor calități — n-a izbutit să-și adune un public credincios și numeros. A renunțat. În vreme ce directori de întreprinderi teatral-comerciale ajungeau milionari, jucînd piese bulevardiere, Jacques Copeau a fost nevoit să-și dizolve trupa de la Paris și să-și poarte bătrînețile prin provincie, jucînd cu amatori, pe unde apuca !

Tot în provincie și-a sfîrșit zilele, ca păpușar, Gaston Baty, după atîtea spectacole de artă, dăruite parizienilor la Teatrul „Montparnasse".

Charles Dullin, care a condus mulți ani „Atelierul" din Montmartre, a contribuit și el, în mare măsură, la ridicarea nivelului teatrului francez. Trăind într-o permanentă sărăcie, el a înlocuit fastul scenic prin frumusețea textelor dramatice și prin jocul intens al actorilor. Pe afișul „Atelierului" său din Place du Tartre, Aristofan, Shakespeare, Ben Jonson alternau cu autori moderni, aleși dintre novatori. Charles Dullin a murit, tînăr încă, după ce nu reușise nici la directoratul Teatrului „Sarah Bernhardt".

Atîtea și atîtea demonstrații de artă teatrală ale lui Antoine, Lugné-Poe, Jacques Copeau, Gaston Baty și Charles Dullin s-au irosit în cele patru vînturi !

Conservarea, ca într-un muzeu viu, a realizărilor regizorale ale lui Stanislavski, mereu proaspete și vibrante, este unul din simptomele ajutorului și prețuirii de care marele om de teatru s-a bucurat din partea regimului sovietic. Partidul și guvernul sovietic au apreciat și promovat în Konstantin Sergheevici pe reprezentantul cel mai de frunte al noii concepții realiste asupra artei din teatrul secolului al XX-lea, artă inspirată și adresată marelui public al popoarelor sovietice.

Fără acest public, Konstantin Sergheevici n-ar mai fi fost marele Stanislavski !

FLORIN TORNEA

Mihai Eminescu şi arta actorului

Adăstăm aici, la punctele de vedere pe care Eminescu le-a susţinut în problema artei actoriceşti. Ni se pare însă folositor să subliniem din capul locului că arta actorului nu este văzută de Eminescu ca o artă de sine stătătoare. Eminescu este prin excelenţă adept al unui teatru pe care astăzi îl numim „teatru al autorului". El subordonează de aceea „reprezentarea dramatică" textului dramatic. Două capitole substanţiale privind teoria dramei şi a limbajului dramatic îşi revendică astfel prioritatea faţă de capitolul artei actoriceşti. Problemele textului dramatic nu sînt însă nici ele autonome. Liniile directoare enunţate de poet în chestiunea textului şi limbajului dramatic mijlocesc sudura între ceea ce numea dînsul „sufletul unui teatru" şi „corpul lui, materia în care se întrupează", între textul dramatic şi realizarea lui scenică. În adevăr, în privinţa acestei realizări scenice a textului dramatic — adică în privinţa artei actoriceşti — insistenţele lui Eminescu roiesc în cronicile sale, îndeosebi în jurul felului cum ia viaţă limbajul, cum capătă expresie emoţională cuvîntul rostit de actor. Dar problemele rostirii, odată rezolvate, încep să crească şi să se dezlege, interferate cu problemele mai complexe ale artei actoriceşti propriu-zise, cu problemele acţiunii şi modalităţii scenice a acestei arte.

Pornind de la expresivitatea cuvîntului, arta actorului se desfăşoară cuprinzînd, contopite, totalitatea mijloacelor expresive cu care omul — şi actorul — comunică şi se mărturiseşte în relaţiile lui cu lumea înconjurătoare. Cuvîntul se rotunjeşte şi se subliniază pe scenă, ca şi în viaţă, adăugîndu-şi o serie de semnale fizionomice şi de ritmicitate corporală ; acestea alcătuiesc laolaltă un cîmp osebit de expresivitate : limbajul mimic şi al gestului. Acest limbaj se poate manifesta şi izolat, dar el e subordonat cuvîntului şi forţa lui de comunicare se anulează dacă nu e însoţit, ori dacă nu subînţelege cuvîntul sau dacă, însoţindu-l, nu corespunde sensurilor şi tonalităţilor lui. Izvoarele expresive ale cuvîntului sînt izvoarele expresive ale mimicii şi gestului. De aceea, şi jocul actoricesc nu se concepe decît ca o imagine complexă — auditivă, plastică şi ritmică — dar unitară. Unitatea limbajului, pe care Eminescu o formula ca pe o cerinţă estetică primordială a artei teatrale, cînd discuta problemele pronunţiei, el o formulează tacit atunci cînd judecă jocul scenic ca atare. „Vorba" actriţei Conta, monoton îngînată şi plîngătoare, înainte de a o critica, Eminescu o opune propriului ei joc, care demonstrase „mult adevăr" şi „multă simţire". Pronunţia greşită a lui Pascaly, pe care Grigore Manolescu o parodia în „Năbădăile dramatice", e condamnată de Eminescu, deopotrivă cu „exagerările scenice" ale fostului său maestru. Galino, căruia nu-i „disputase" însuşirile actoriceşti pe tărîmul fizionomiei („masca foarte îngrijită") şi al acţiunilor scenice („mişcări fizice destul de plastice, precum se vede, studiate"), criticul socoate că „ar fi un actor bun" dacă ar încăpea pe mîna unui regizor bun ce l-ar putea dezbăra, pe tărîmul pronunţiei, de manierism. Acelaşi Galino este apreciat pentru „virtuozitatea" cu care a interpretat pe Petru cel Mare. Această virtuozitate, pe care — mărturiseşte criticul — nu o observase „la niciuna din reprezentaţiile" unei întregi stagiuni (1876—77), consta nu atît în acele tonuri cu care actorul îşi „colora tranziţia dintr-un afect la altul", cît în unitatea scenică a interpretării. În adevăr : „de la fizionomia care era aproape portretul lui Petru cel Mare, cu atîta îngrijire se grimase", pînă la cele mai mici mişcări ale gestului, ale mîinilor chiar ; de la „muşchii feţei" care „se dispuneau într-un gest de o rece şi neîndurată viclenie" şi de la „ochii" care „pîndeau şi musculatura gurii (care) arăta un uşor tremur de nerăbdare", pînă la „aceeaşi fizionomie, care arăta pe rînd hotărîrea, cruzimea, furia" ; toate aceste tonuri plastice ale expresivităţii actorului sînt preţuite de critic pentru că apar sincrone şi în concordanţă cu expresivitatea pronunţiei : „Tot astfel a fost şi vorba"... „de la vehemenţă pînă la tonul răguşit al patimei ascunse..."

Această unitate a interpretării nu este rezultatul unei operaţii meşteşugăreşti, calculate, de sincronizare şi simetrizare a cuvîntului cu gestul şi mimica. Ea se revendică de la însăşi unitatea expresiei umane. De aceea şi cere criticul, actorului să cunoască şi să se apropie de varietatea nemăsurată a sentimentelor şi reacţiilor umane, pentru a şti să le dea apoi expresie naturală, chemînd deodată şi solidar în sprijin, toate mijloacele de comunicare cu care e înzestrat el însuşi — şi pe cele auditive şi pe cele plastice şi pe cele ritmice.

Eminescu nu vorbeşte desigur de o confundare a actorului cu rolul său, de ceea ce s-ar numi, astăzi, intrare în pielea personajului. Vederile lui nu depăşesc graniţele „tonurilor fundamentale". A pune accentul etic potrivit pe un rol presupune, după el, doar o cunoaştere şi selectare din partea actorului a virtuţilor lui expresive şi puterea de a le conforma pe dimensiunile sociale şi psihologice ale eroului interpretat : „Un actor — arată Eminescu — trebuie să cunoască tonul cel mai adînc şi cel mai înalt al vocii sale vorbite şi că în nuanţele infinite ale acestei scări se pot oglindi sute de caractere, mii de simţăminte omeneşti. Cînd un actor cunoaşte însemnătatea fiecărui ton al glasului său precum şi a fiecărei încreţituri a feţei sale, abia atunci îşi cunoaşte averea şi e artist..."

Criticul limitează aşadar arta actoriei la o acţiune mimetică pur fizică, străină de sensibilitatea actorului. Această poziţie nu e proprie lui Eminescu. Rădăcinile sînt de căutat departe, în vechile „paradoxe ale comedianului" lui Diderot. Ea îşi găseşte în parte îndreptăţirea în neabătuta strădanie a poetului de a nu îndepărta pe actor de la „simţul adevărului", de a nu-l deturna de la reproducerea naturală a aspectelor vieţii. Contribuţia sensibilităţii interpretului la înfăţişarea vieţii ar încărca rolul interpretat cu un spor de valenţe, de natură să îmbrace simţămintele şi caracterele interpretate cu un veşmînt moral ce nu aparţine în totul rolului interpretat, ci şi interpretului. Viaţa interioară a interpretului nu are însă ce căuta în actul interpretării, după cum nu e indicat nici a se recunoaşte într-un text dramatic personalitatea „izvoditorului" acelui text. În actul de transpoziţie pe care-l săvîrşeşte prin interpretare, actorul se cere obiectivat, pentru a fi în stare de un statornic şi valabil control al „naturalului" cu care valorifică estetic viaţa rolului său. Actul interpretării nu este un act de substituire. Actorul e subordonat textului şi ca atare doar executantul unei partituri orchestrale, care-şi cere descoperite şi ilustrate cît mai rodnic valorile, în consens cu ansamblul celorlalte partituri şi în vederea realizării unei imagini artistice globale. Intrusiunea sensibilităţii personale a executantului în partitură e nu numai denaturantă ca atare, dar şi, uneori, în raport cu ceilalţi executanţi, dezagregantă.

Cînd va privi arta actorului în funcţie de problemele relaţiilor lui cu scena, şi cînd va emite teoria omogenităţii spectacolului, Eminescu va dezvolta cu adînci sublinieri această ultimă îndatorire a actorului de a se integra cu jocul lui, ca orice instrument într-o orchestră, în viaţa generală a dramei. Dar apropierea pe care criticul o face între arta teatrului şi arta execuţiilor muzicale pare a i se arăta mai dinainte necesară pentru a risipi nedumeririle în legătură cu poziţia interpretului faţă de rolul lui : „Cînd un actor cunoaşte însemnătatea fiecărui ton al glasului său, precum şi a fiecărei încreţituri a feţei sale, abia atunci îşi cunoaşte averea şi e artist. El mînuie persoana sa proprie, ca pianistul un piano, ca violonistul vioara."[1]

Artistul socotit ca instrumentist şi folosindu-se pe sine ca instrument nu e o formulă întîmplătoare, iscată dintr-o pornire metaforică. Ea nici nu-i aparţine de altfel poetului, ci se găseşte răspîndită mai pretutindeni, în lumea celor ce meditau, pe vremea lui, la problemele artei actoriceşti. C. Coquelin, marele actor de la Comedia Franceză, consacrase mai de mult ca pe o caracteristică elementară „dedublarea" personalităţii actorului în procesul său de creaţie. El arăta că, „dublat", comedianul e deopotrivă instrumentist şi instrument, cel dintii *văzind* personajul conceput de dramaturg, iar celălalt, cu resursele sale corporale, *realizind* scenic personajul.[2]

---

[1] „Curierul de Iaşi" nr. 130, 28 noiembrie 1876.

I. L. Caragiale va folosi şi el formula acestei dedublări : „Artistul dramatic este un executant instrumental al cărui instrument este insăşi fiinţa lui materială..." I. L. Caragiale urmăreşte desfăşurarea creatoare a acestei dedublări, pină in consecinţele finale. El stabileşte, ca şi Eminescu, că artistul executant e ţinut să cunoască virtuţile formal expresive ale „instrumentului" său şi să nu-l strunească decit in imprejurările şi pentru „bucăţile" potrivite acestor virtuţi : „Un instrument poate fi minunat — spune Caragiale — pentru o anume bucată, foarte nepotrivit pentru alta, absolut imposibil pentru a treia"... „O artistă, continuă Caragiale, care se bucură de nişte proporţii relativ fericite, este prin chiar aceste avantaje demne de invidiat in viaţa privată, impiedecată de a reprezenta pe scenă personaje suferinde sau prea eterice. Tot asemenea pe o damă cu proporţii şi linii mai delicate, micuţă şi fragilă, nu o prinde de loc — cu atit mai puţin cu cit şi-ar da mai multă forţă — să joace pe o vitează amazoană."[3]

Dar statornicirea acestei teorii scenice a corespondenţei fizice intre rol şi interpret, corespondenţă ce asigură la suprafaţă nealterarea unui caracter sau a unor sentimente gindite şi transmise actorului de către autorul dramatic, I. L. Caragiale, spre deosebire şi depăşind pe Eminescu, o priveşte mai mult in legătură cu problema unei juste distribuiri a rolurilor, iar pe planul creaţiei actorului, doar ca o ipostază iniţială a relaţiei interpretului cu personajul şi fondul de sentimente ce are de interpretat. Pentru Caragiale actul interpretării incepe doar cu acordarea şi acomodarea fizică a „instrumentului" la rol. Dar execuţia, interpretarea, poate să ajungă, in acest stadiu, cel mult la virtuozităţi tehnice, răminind totuşi goală de expresivitate, dacă actorul-executant nu imprumută actorului-instrument şi o vibraţie afectivă corespunzătoare. Cu alte cuvinte, interpretul trebuie să inţeleagă că rolul său nu se cere doar comunicat, ci şi impărtăşit, că adevărul ce conţine interpretarea lui nu e de ajuns să fie afirmat, ci şi confirmat. Această confirmare presupune insă şi angajarea sensibilităţii actorului faţă de rol. Această sensibilitate inalţă misiunea instrumentului artistic, de la indatorirea de inregistrare rece a unor „tonuri" generale şi comune, la realizarea activă a unei expresivităţi specifice, individualizate. Actului intelectual de cunoaştere şi inţelegere a unui caracter şi a trăsăturilor lui exterioare, de cunoaştere şi selectare a tonurilor adecvate existente in actorul-instrument, Caragiale ii alătură acţiunea sensibilă a actorului, ca una ce asigură prezenţa convingătoare, emoţională, sinceră a acelui caracter, pe scenă. Interiorizarea personajului interpretat, insuşirea sincerităţii şi simţirii acestuia, odată cu trăsăturile exterioare ale expresivităţii lui,[4] săvirşeşte in fond trecerea de la stadiul reprezentării artistice la stadiul trăirii artistice.[5]

Acest stadiu Eminescu nu l-a surprins, după cum s-a mai arătat. Eminescu se opreşte la teoria corespondenţei fizice intre rol şi interpret, inţelegind interpretarea ca un act de subordonare disciplinată a actorului faţă de datele textului şi impunind autorului dramatic sarcina de a-şi zugrăvi caracterele indeajuns de plin şi complet, pentru a putea fi indeajuns de viu şi veridic interpretate, fără o acţiune suplimentară din partea actorului. Pe acest temei, condamnă Eminescu excesul de iniţiativă al Ralucăi Stavrescu in interpretarea melodramei *Cerşetoarea* : „Dumneaei a vrut să deie relief acestui non-sens dramatic, să iasă din cadre afară prin jocul său de scenă, a jucat deci cu atita barbară puritate, mai ales ca vorbă, cu grimarea de om mort, cu ochii adinciţi şi vineţi în cap, încît nu inima — stomacul ni s-a întors la această privelişte." Pe acelaşi temei, apreciază pe ceilalţi interpreţi, parteneri ai Ralucăi Stavrescu (Galino, Dănescu, Evolschi), care au jucat „bine", pentru că „n-au ieşit din cadrul acestei poveşti rele" şi „au făcut ce au putut din rolurile lor imposibile".[6]

---

[2] *C. Coquelin,* L'Art du comédien, ed. II Paris, 1834, p. 3. La matière de son art, ce qu'il travaille, ce qu'il pétrit pour en tirer sa création, c'est sa propre figure, c'est son corps, c'est sa vie. Il suit de là que le comédien doit être double. Il a son *un,* qui est l'instrumentiste ; son *deux* qui est l'instrument. Le *un* conçoit le personnage à créer, ou plutôt, car la conception appartient à l'auteur, il le voit tel que l'auteur l'a paré : c'est Tartuffe, c'est Hamlet, c'est Arnold, c'est Roméo ; et ce modèle, le *deux* le réalise. Le dédoublement est la caractéristique du comédien.

[3]. *I. L. Caragiale,* Opere vol. V. p. 275. Cronica la Ruy Blas, în „Voinţa Naţională", 18 octombrie 1885.

[4] „Aşa e, actorul este un instrument al cărui instrumentist este înăuntru : spiritul, sufletul lui. Interiorul artistului — acolo stă chestiunea cea mare —...— interiorul cu înţelegerea şi simţirea lui" (ibidem).

[5] „S-a pus adesea întrebarea : artistul în genere şi îndeosebi artistul comediant, trebuie să fie oare sincer ? Diderot este de părerea mea : Nu ! Nu trebuie artistul să fie sincer ; el nu trebuie să aibă sinceritatea propriu-zisă, ci sinceritatea sincerităţii ; cum am zice, artistul nu trebuie să simtă, el nu trebuie să aibă chiar simţire ; el trebuie să aibă simţirea simţirii..." Cronica la „Eleonora Duse şi Mounet Sully", „Pagini Literare", 10 octombrie 1899.

Fără îndoială, Eminescu frîna cu asemenea vederi critice elanul creator al actorului, care simte adesea în rolul ce interpretează, impulsii spre aporturi personale, complementare, în caracterizarea respectivului rol. Indicaţiile textului dramatic sînt îndeobşte pentru actor un teren de sugestii, nu de reţete interpretative. Şi această împrejurare conferă artei sale, pe lingă virtutea derivată de a ilustra expresiv datele pe care un text i le oferă în mod deschis, şi o virtute creatoare, de a umple în mod expresiv eventuale goluri ale textului de care depinde, de a-l îmbogăţi descoperind şi ilustrînd şi freamătul de viaţă pe care acel text nu-l relevă nemijlocit. Lui Eminescu nu-i era străin specificul procesului de creaţie al actorului. Pare de aceea surprinzător — mai cu seamă cînd ştim că el îşi fundamenta gîndirea estetică pe luminarea substanţei umane a unei opere — să-l vedem neluînd în seamă tocmai acest aspect umanizator al artei actoriceşti, care începe de la punerea în funcţiune a puterii ei de a împlini şi încălzi expresia exterioară, fizică, a unui caracter sau sentiment, cu rezonanţe afective. Asemenea rezonanţe, „scara de tonuri" oricît de întinsă, nu le prilejuieşte, căci pe treptele ei actorul nu poate decît să-şi strunească organul vocal, să-şi muleze faţa, să dispună de mobilitatea lui trupească.

Ar fi însă şi nedrept să se pecetluiască tăcerea lui Eminescu în legătură cu forţa creatoare a sensibilităţii actorului, ca o minimalizare ori chiar ca o ignorare a ei. E drept, el afirmă puternic că „tocmai arta aceasta (a reprezentării dramatice — n.n.) are exigenţe fizice, pentru că instrumentul artistului e chiar fizicul lui" şi cu o „zestre fizionomică" neadecvată „nu se prezintă cineva pe scenă".[7] Dar îngrădirea pretinsă de Eminescu actorului, în raport cu textul ce interpretează, nu e totală. Refuzîndu-i iniţiativa afectivă, nu-i refuză, ba îl stimulează uneori spre o iniţiativă întregitoare intelectuală : cînd textul dramatic nu oferă linii expresive îndestul de caracterizante. «Tot bine a fost jucat Domnul Chicheron — numai ni se va concede, credem, că bătrînii, aşa cum se reprezantează la noi, sînt uneori cam uniformi. E adevărat că adesea rolul e uniform şi nu permite o mai mare variaţie în joc, dar atunci trebuie să reamintim o veche maximă teatrală : „un actor e dator să gîndească nu numai *cu* autorul, dar adesea şi în locul lui". Cîte piese nu datoresc succesul lor — nu valorii lor interne — ci jocului bine meditat al actorului.»[8] A gîndi însă în locul autorului e o întreprindere excepţională şi riscată. Excepţională, în faţa unor piese valoroase ; riscată, în faţa unei piese mediocre. În faţa unei piese de înaltă măiestrie, actorul nu are de ce să intervină cu gîndirea lui peste ceea ce îi oferă textul : „parcă actorul nu simte cînd are să înfăţişeze caractere adevărate şi cînd imaginare ? Într-un caracter adevărat, el e ca acasă", spune Eminescu în legătură cu interpretarea comediei lui Gogol, *Revizorul*.[9] Pus să interpreteze însă un întreg repertoriu de „caractere imaginare", false — şi îndemnat a lucra mereu peste autorul unor asemenea caractere — actorul ajunge pînă la urmă să folosească în chip manierist mijloacele sale expresive. Şi aceasta era condiţia teatrului romînesc pe vremea lui Eminescu.

Arta teatrală romînească se găsea minată de trei racile : manierismul, diletantismul, impostura. Aceste racile — una pornită pe teatralizare cu orice preţ ; alta, tăinuindu-şi secăciunea resurselor, prin imitarea manierelor celei dintîi, cea din urmă luînd îndrăzneala ignoranţei drept argument artistic — se revendicau tustrele de la această sensibilitate creatoare a actorului şi dezlegau persoana şi arta lui de orice îndatorire stînjenitoare, cum ar fi bunăoară îndatorirea de a nu falsifica prin afectaţie rutinieră ori diletantă, sau prin efecte scenice improvizate, caracterele umane şi mesajul lor de viaţă. Eminescu n-a pierdut nici cel mai mărunt prilej de a combate aceste racile. Obiectivul central al criticii sale, în domeniul „reprezentării dramatice", a fost lichidarea lor şi aşezarea unei curate şi demne ţinute artistice în teatrul nostru, aşa cum obiectivul criticii sale, în domeniul dramei, a fost lichidarea repertoriului uşuratic şi lipsit de valoare şi promovarea unei drame naţionale de inaltă realizare artistică.

---

[6] „Curierul de Iaşi" nr. 139, 26 decembrie 1876.

[7] E vorba de o actriţă, lipsită de valoare, care a interpretat în una din trupele lui Matei Millo pe Măriuca, din „Lipitorile satelor". In cronica „Matei Millo în Bucureşti", „Timpul", 21 aprilie 1878.

[8] Cronica la „Pantalonul Roşu", „Curierul de Iaşi", nr. 31, decembrie 1876.

[9] „Curierul de Iaşi", nr. 133, 5 decembrie 1876.

Analizele critice şi argumentele teoretice aveau, de aceea, în cronicile lui Eminescu o destinaţie adesea mărturisit pedagogică şi o formulare adesea de-a dreptul didactică. Ne-am putut da seamă şi pînă aci că Eminescu insistă cu osebire pe datele elementare ale artei scenice şi că se fereşte — se „sfieşte" — să întîrzie prea indelung asupra problemelor complexe de măiestrie, socotind că e prematur să le dezbată în faţa unei lumi de actori care — cu nu prea multe excepţii — trebuia să fie intîi dezbărată de ticuri şi deprinderi rele, şi abia strunită spre însuşirea unor principii şi a unei metode sănătoase cu care să-şi valorifice funcţia, importanţa şi să înfringă greutăţile de creaţie in arta ce profesează. În acest scop, îndrumările estetice işi găsesc uneori la Eminescu temeiuri de susţinere şi în sfera moralei — în bunul simţ şi buna credinţă, la care de multe ori face apel.

Insistenţa lui pe corespondenţa dintre interpretare şi rol, pe subordonarea actorului la textul dramatic, pe latura mai mult tehnică — exterioară — a interpretării, pe sensul mai mult fizic al folosirii „scării de tonuri", pe care actorul-instrument o pune la îndemîna dublului său, actorul-instrumentist, apare astfel, în bună măsură, justificată: această insistenţă tinde să deprindă pe artist cu o disciplină riguroasă in abordarea unui rol, să-l ferească de primejdia unei prea vremelnice şi nu îndestul de încercate libertăţi de desfăşurare a personalităţii sale artistice. Eminescu ţine să ferească pe actori a se juca pe sine, în loc de a interpreta. Ceea ce nu poate pretinde unor veterani ai scenei, cum era bătrînul Mincu, „care ca rutinar în vîrstă, joacă în maniera lui toate rolurile cu un fel de haz cu totul propriu, care priveşte mai mult persoana şi maniera lui de a juca decît caracterul reprezentat"[10], Eminescu nu poate renunţa să pretindă actorilor tineri. Acestor actori tineri le pune el în faţă, chiar cînd il critică, munca la rol a lui Galino („mişcările fizice îndestul de plastice şi precum se vede studiate"; faptul că-şi „invaţă rolurile, ceea ce nu se poate susţine despre mulţi din ceilalţi"). Eminescu vorbeşte de necesitatea talentului: „importanţa mijloacelor e secundară, alăturea de talentul „innăscut". Dar ghilimelele, desigur ironic adresate imposturii, dacă vor să sublinieze importanţa vocaţiei şi inclinărilor spre arta scenică, subliniază în acelaşi timp tocmai necesitatea cultivării acestor inclinări prin studiu. Spre deosebire de Caragiale, care socotea ca „un executant virtuoz nu poate mult fără un instrument perfect condiţionat ca structură şi ca acordare"[11], Eminescu susţine dimpotrivă: „precum un virtuoz in violină va cînta bine cu o vioară rea, astfel au existat artişti mari cu organ slab, mici la trup şi cu faţa neinsemnată". Punctul de vedere al lui Eminescu e însă aici un punct de vedere stimulator, nu estetic. El e menit să alunge superficialitatea în munca actorului — am îndrăzni să spunem — cu sine însuşi. Această muncă a artistului — instrumentist la instrumentul său — apare cu atît mai imperioasă, cu cît actorul trebuie să răspundă nu numai de justa expresie şi desfăşurare a rolului său, ci şi de justa lui linie de conduită în raport cu mediul dramatic în care evoluează. Jocul actorului nu e o entitate; e doar o parte dintr-un întreg. El nu se poate desfăşura izolat, oricită forţă expresivă ar dovedi, fără a primejdui prin dezintegrare masa dramatică de care depinde, fără a nărui expresivitatea de ansamblu a piesei. Actorul e ţinut să-şi coordoneze, de aceea, nu numai faţă cu sine însuşi şi faţă cu rolul său „tonul fundamental", ci şi faţă cu partenerii lui; e ţinut, cu alte cuvinte, să cunoască şi să selecteze laolaltă cu partenerii lui şi mijloacele expresive ale ansamblului actoricesc chemat să dea viaţă piesei, să realizeze, laolaltă cu ei, un „ton fundamental", pe dimensiunile şi conform vieţii latente a acestei piese. Dacă actul izolat al interpretării se cere a fi unitar în expresie, actul global al insufleţirii unei drame se cere a fi omogen. „O piesă de teatru — spune Eminescu — este esteticeşte un întreg ca si un tablou sau o simfonie. Fie tabloul cit de frumos, dacă o figură din el va fi caricată, impresia totală se nimiceşte; fie simfonia cît de frumos executată, dacă în mijlocul execuţiunii un străin ar pune instrumentul la gură şi ar începe a ţirlii fără înţeles impresia simfoniei întregi se şterge într-o clipă"[12].

---

[10] Cronica „Matei Millo în Bucureşti", v. supra.

[11] Cronica „Eleonora Duse şi Mounet Sully", v. supra.

[12] „Curierul de Iaşi" nr. 21, martie 1877. Cronica la „Moartea lui Petru cel Mare"; cf: „esteticeşte, o piesă este întotdeauna un întreg, ca şi un tablou, ca şi o statuă. Un tablou în care o singură figură e excelentă, foarte excelentă chiar, iar celelalte caricate, e un tablou rău". In cronica „Matei Millo în Bucureşti" v. supra.

Cu teoria omogenității spectacolului, Eminescu deschide poarta spre un capitol nou, capitolul problemelor scenografice. Acest capitol, cronicile lui nu-l vor dezbate însă, din păcate, decît în măsura în care el atinge latura de principiu, comună cu treapta culminantă a îndatoririlor artistice către care cheamă pe actor, îndatorirea integrării simfonice a interpretului în piesă. Această îndatorire e pretinsă fără menajamente și actorilor începători și, îndeosebi, artiștilor dramatici de resurse învederate, ispitiți de mirajul vedetist.

Astfel, neștiutul figurant care interpretase pe căpitanul de gardă Iakinski, în piesa *Moartea lui Petru cel Mare,* „avea un pasagiu mai lung de recitit, pe care l-a depănat așa, încît nu s-a ales nimic din gura dumisale". Eminescu, pe el îl vizează cînd vorbește despre „străinul" care atentează la omogenitatea orchestrală a unei simfonii, punîndu-și „instrumentul la gură" și începînd „a țîrlii fără înțeles", ștergînd astfel într-o clipă impresia simfoniei întregi. Pentru Eminescu, păcatul acelui figurant de a-și fi rostit prost rolul, de a nu fi avut talent, „nici buna cuviință pentru a învăța cincisprezece șire pe de rost" e mai mic decît păcatul de a fi pricinuit publicului pierderea iluziei frumoase ce-i produsese reprezentația în întregul ei [13].

Pentru neconformare la principiul omogenității spectacolului, poetul îl critică chiar pe Millo, socotind, de astă dată, nu stîngăcia și neștiința de a-și spune rolul, ci dimpotrivă, discrepanța prea mare pe care marele actor o lăsa să se caște între virtuozitatea jocului său și mediocritatea partenerilor: „deși prețuim — spune Eminescu — fără rezerve, talentul său propriu (al lui Millo — n. n.), sîntem totuși siliți a stabili ca o exigență inevitabilă ca să joace înconjurat de o trupă regulată, care să-și învețe rolurile, încît să putem vedea piese întregi și nu numai virtuozitatea individuală a unui singur personaj din piesă [14].

În timp ce tragedianul Ernesto Rossi culegea laurii unui unanim entuziasm al criticii și al publicului, Eminescu face notă discordantă, ca și în cazul lui Millo, tocmai datorită prea văditei superiorități a tragedianului italian față de restul ansamblului actoricesc. Într-o notă scurtă dînd seama despre spectacolul cu Hamlet, criticul apropie iarăși arta teatrului de artele muzicale și plastice — omogene prin excelență — pentru a-și argumenta rezervele ce nutrește față de spectacolele lui Rossi: „Dacă în București am avea dreptul să fim exigenți și n-am trebui să fim mulțumitori din inimă pentru orice scînteie de artă adevărată, am avea o observație de făcut, nu lui Rossi însuși, ci asupra reprezentației ca întreg. O piesă, dar mai cu seamă una de Shakespeare, este un op de artă, în care toate caracterele sînt atît de însemnate încît merită a fi jucate de artiști mari. Se înțelege de la sine însă, că nu se va găsi poate nici o trupă, care să întrunească în sine atîția artiști excelenți, încît întregul op de artă să se poată privi ca un basorelief din care nici o figură să nu răsară prea în afară din marginile care despart statua izolată de basorelief. Deosebirea între trupă și Rossi este prea mare, încît pentru a stabili unitatea concepțiunei shakespeareene, am trebui să scădem mult din Rossi sau să adăogăm mult trupei. În trupă avem un orchestru în care un singur instrument prevalează cu mult. Nu-i vorba, celelalte instrumente acompaniază bine și cu măsură, dar totuși partitura unui singur instrument răsare mai mult. E o statuă izolată înaintea unui basorelief.." [15].

Exigența lui Eminescu crește, după cum se vede din rîndurile de mai sus, în privința omogenității spectacolului, dezvoltînd principiul pînă la sudarea acestui spectacol omogen cu textul dramatic al piesei la rîndul ei unitară. Este în fond încheierea unei gîndiri care pornise din capul locului de la principiul unității ca manifestare specifică a artei teatrale: de la unitatea pronunției, la unitatea expresiei în interpretare, și de aci la unitatea — omogenitatea — spectacolului.

---

[13] Pentru toate citatele de mai sus, „Curierul de Iași", 31 martie 1877.

[14] Cronica „Matei Millo în București".

[15] Cronica la reprezentațiile lui Rossi. „Timpul", III. 22 din 28 ianuarie 1878.

CITIND CLASICII

A. M. Gorki despre dramaturgie

Publicăm mai jos cîteva scrisori mai puțin cunoscute ale lui A. M. Gorki — de la moartea căruia se împlinesc în iunie 20 de ani — unde marele scriitor expune prețioase puncte de vedere asupra problemelor construcției și limbii dramatice sau repertoriului teatral. Am considerat că aceste scrisori, deși cu referiri la un material concret insuficient cunoscut nouă, prezintă totuși un deosebit interes și o evidentă actualitate, principiile generale ce se pot extrage din indicațiile lui M. Gorki aflîndu-și utilitatea și în condițiile actuale ale dramaturgiei și teatrului nostru.

Scrisorile au fost publicate pentru prima oară în U.R.S.S. în 1954.

I

Către

A. N. Tolstoi

17 septembrie 1932
Moscova

Dragă Alexei Nikolaevici,

Am citit piesa și, la lectură, mi s-a părut greoaie, insuficient de dinamică. Cînd ai citit-o dumneata, arta dumitale de a citi a acoperit această particularitate.

Acum însă, îmi face impresia că primele două acte sînt peste măsură de lungite și prea retorice, iar figura lui Rudolf, insuficient lucrată sau construită mult prea pasiv și lipsită de voință ; în general, ai sărăcit-o, în mod cu totul nejustificat, de acea undă de patos, de acel „grăunte de nebunie", îndeobște propriu marilor inventatori și care dumitale îți izbutește întotdeauna atît de bine. De-a lungul celor patru acte, Rudolf se transformă foarte puțin prin replici și aproape de loc prin acțiunile sale. Influența muncitorilor asupra acestui personaj este slab de tot dezvăluită și tot atît de slab este înfățișată bucuria eliberării din ghiarele lui Bleh. Bleh nu are originalitate, îi lipsesc anumite trăsături particulare, un fel de „filozofie" care să-l scoată din rîndul șabloanelor literare aparținînd acestei categorii.

Pentru o piesă de proporțiile acestea sînt prea puțin două femei : dacă ar fi fost mai multe, desigur că atmosfera piesei s-ar mai fi înviorat. Este foarte ciudat faptul că dramaturgia contemporană acordă în general puțin loc femeilor pe scenă.

În piesă se resimte de asemenea absența „comicului", ceea ce iar e de neînțeles, dat fiind umorul dumitale. Cred, Alexei Nikolaevici, că n-ar trebui să-ți iei niciodată „colaboratori" care, după părerea mea, te stînjenesc.

Anna este destul de bine construită, dar după împușcătură, deși a pierdut o cauză importantă pentru ea, are o comportare prea puțin dramatică. Finalul piesei este strangulat, la o tensiune scăzută și te-ai aștepta parcă la cu totul altceva. Lukin, Toropov și Mihailov sînt și ei oarecum nefinisați, simple scheme, ultimul ar fi trebuit să fie confruntat într-o scenă cu Rudolf pentru a se marca deosebirile dintre un om pătruns de spiritul colectivului și un individualist. În general, piesa îmi pare neizbutită și, în locul dumitale, n-aș pune-o în scenă în forma ei actuală. Tare n-aș vrea să treacă fără „succes" !

Îmi pare foarte rău că nu-ți pot spune nimic altceva — și nu numai că-mi pare rău, dar mi-e și greu. Aș vrea să te mai rog o dată : nu-ți mai lua colaboratori.

Îți strîng cu putere mîna,
A. Peșkov

II

Către

A. N. Afinoghenov

1934

Dragă Afinoghenov,

La lectură, *Daliokoe* (Departe) pare un lucru foarte plăcut și un reușit pas înainte al autorului ; caracterele bine conturate : acel al Glașei, al Liubei, al lui Vlas și Lavrenti stau mărturie acestui fapt. Însă din pricina cunoscutului exces de lirism în descrierea unor oameni parcă rupți de viață, incapabili s-o vadă și s-o intuiască în jurul lor — nu se simte drama. Nu e destul de limpede, de ce autorul l-a condamnat pe Malko la moarte. După părerea mea, piesa n-are nevoie de această condamnare, deoarece autorul nu a subliniat îndeajuns durerea pe care o resimte soția lui știind despre aceasta.

Esența dramei, după cît se pare, nu rezidă în aceasta. Dar atunci, în ce ? Totul se sfîrșește cît se poate de bine.

Malko e într-atîta de „ideal", încît pare aproape imaterializat ; nu-i găsești nici o pată, nici un neg. Ar fi fost mai firesc, mai veridic dacă ar fi avut măcar un cusur, cît de mic, care să-i scoată în relief calitățile. În controversa cu fostul diacon, comandantul nu dă dovadă de acel patos al urii care ar fi trebuit să se aprindă în inima unui bolșevic. Oare să nu merite să-ți bați gura pe degeaba în fața unui om de nimic ? Dumneata însă nu opui un om altuia, ci două idei adverse, și iată că în acest caz se naște problema raportului dintre esență și formă. Pare să fie tot una cine este purtătorul ideii din Ecleziast și cine este purtătorul ideii lui Lenin, dar este absolut necesar ca ideea lui Lenin să fie exprimată cu puterea ce îi e caracteristică și tot cu aceeași forță să fie enunțată și ideea potrivnică. Sînt unii care încearcă să convingă oamenii că : „totul e deșertăciune și chinuire a spiritului" și o fac pentru a se elibera de grija față de semenii lor, pentru a scăpa de toate grijile, înafară de una singură : anume grija față de ei înșiși. Alții, fără a cruța propriile lor puteri și pe acelea ale dușmanilor, transformă lumea, trezesc milioane de oameni la viața cea nouă.

Desigur, e foarte regretabil că pentru ciocnirea acestor două idei opuse, de neîmpăcat, dumneata ai ales, drept exponent al uneia din ele, un personaj atît de lipsit de semnificație ca diaconul. Prin aceasta, adică prin întruparea în această formă, micșorezi importanța și înrîurirea ideii pesimismului, proprie totdeauna, într-o măsură mai mare sau mică, concepției individualiste asupra lumii. Individualiștii se simt semizei înțelepți, deoarece percep toate fenomenele vieții prin prisma viziunii lor mai mult sau mai puțin încețoșate asupra configurației sociale și prin concepția lor despre inutilitatea existenței individului. Difuzînd pesimismul prin gura unui om care aparține trecutului, dumneata nu ții seamă de faptul că această idee prezintă pentru tineretul nostru interesul noutății și că ea este în stare să-l atragă : atracția rezidă în faptul că Ecleziastul absolvă omul de orice răspundere față de strîmba întocmire socială, plată, proastă și mîrșavă. A dărîma argumentele unui diacon e lucru ușor, în schimb pe cele ale unui inginer chimist sau biolog, e mai greu.

La urma urmei, l-aș fi făcut pe diacon mai deștept, mai veninos, mai subtil, iar pe Malko, mult mai important, mai aspru, dominînd prin patosul său, prin realismul gîndirii, prin sarcasmul faptelor.

După toate acestea, pot s-o repet, piesa reprezintă cel mai bun lucru dintre toate cele scrise de dumneata și asta mă bucură foarte mult. Din partea dumitale însă se pretinde și se așteaptă cu încredere ceva mai mult.

Toate bune,
A. Peșkov

III

Către

A. N. Tihonov

20 ianuarie 1932
Sorrento

Către A. N. Tihonov,

Iată cîteva din considerentele mele în legătură cu problema repertoriului pentru teatrul contemporan : repertoriul nu există încă, el trebuie creat.

Pornesc de la convingerea că în epoca noastră, în condițiile noastre speciale, teatrul trebuie să preia sarcina propriu-zis pedagogică a unui sincer, perseverent și neobosit promotor al culturii în rîndurile masei, să devină un factor stimulent, care să trezească emotivitatea ei revoluționară de clasă.

În trecut, furnizor al monotonei panorame a dramei familiale și al conflictelor personale — teatrul trebuie în zilele noastre să dezvăluie cu o extremă claritate substratul social al acestor drame și conflicte. Trebuie să ne străduim din toate puterile să imprimăm teatrului o claritate maximă a gîndirii, a cuvîntului, a gestului, o temeinicie ideologică și artistică de necontestat, pentru a preîntîmpina nedumeririle spectatorului, cît și posibilitatea unor controversate răstălmăciri din partea criticii. Se înțelege că e foarte greu, dar „greutățile există pentru a fi biruite".

Realitatea noastră cere imperios să grăbim și să adîncim în toate direcțiile educația cultural-revoluționară a maselor. Oamenii care nu înțeleg, care nu simt presiunea acestei necesități, sînt fie organic străini, chiar ostili maselor prin apartenența lor de clasă, fie din cale afară de superficiali și de aceea nu sînt în stare să înțeleaga importanța hotărîtoare a maselor în istoria contemporană, importanța acelei forțe, care, neavînd deocamdată conștiința de sine suficient de formată, nu cunoaște sau a uitat gustul amar al fierturii de linte din trecut.

Ea trebuie să vadă trecutul, pentru a și-l aminti și a-l cunoaște ; teatrul, dacă își va înțelege rolul de îndrumător politic, poate să-i arate trecutul strămoșilor săi. Cred că el ar putea să-și îndeplinească destul de bine acest rol, încheind o strînsă uniune de lucru, de conlucrare cu literații, elaborînd împreună cu ei un plan al repertoriului și pășind apoi la crearea lui.

Îmi pare că ar trebui început cu piese care ar da cea mai artistică ilustrare a momentelor istorice importante din viața Europei și Rusiei, momente în care asuprirea gîndirii și voinței majorității de către minoritate își găsește o exprimare deosebit de clară și de inumană : revolta lui Spartacus, dolciniștii, albigenzii, taboriții etc.

Apoi, pentru comedii și drame trebuie luat material istorico-biografic și prelucrate teme, cum ar fi : lupta reprezentanților de vază ai gîndirii cercetătoare, critica împotriva dogmatismului bisericii și a prejudecăților masei, ca și tema „luptei pentru individualitate", adică a încercărilor infructuoase de luptă ale unor indivizi izolați împotriva presiunii statului și societății.

Realitatea europeană sugerează pregnant o serie de teme noi și foarte importante.

Iată cîteva exemple : în timpul războiului, în Franța, multe „femei de 30 de ani", de tip balzacian, au pășit pe calea făuririi unor planuri aventuroase de înavuțire ; o reprezentantă tipică a femeilor din această categorie este Marthe Hanau și aventura ei cu „Gazeta francului". Ar fi deosebit de instructiv să fie adusă în scenă această figură de femeie cinică și grosolană în esența ei emoțională, lacomă de desfătări sensuale, care simbolizează burghezia de astăzi a Franței.

Poate fi prezentat Saccard, eroul romanului lui Zola *Banii*, dar într-o nouă postură, satirică, a omului strivit de proprii săi bani.

. . . .

Contemporaneitatea este extrem de bogată în tot felul de figuri monstruoase și ele se prezintă într-un asemenea chip încît nu mai pot fi șarjate, chiar dacă am dori s-o facem. Sînt figuri de satiră, în măsura în care se vorbește de ele ca de un material al artei cuvîntului.

A. Peșkov

Către

P. D. Şevţov

Moscova, 17 august 1931

Către P. D. Şevţov,

Consider că drama este cea mai grea formă literară; mă descurc prost în calităţile şi lipsurile dramelor şi poate de aceea piesa dumneavoastră mi se pare cu totul neizbutită. Piesa cere în primul rînd preciziunea caracterelor, iar rigurozitatea caracterului, în cazul de faţă, este realizabilă numai printr-o vorbire particularizată a fiecărui personaj; în piesa dumneavoastră toţi oamenii vorbesc la fel. Într-o povestire, într-un roman, autorul poate să completeze chipul personajelor prin descrieri, în timp ce într-o piesă totul se bazează pe cuvinte. Şi acţiunile oamenilor sînt completate de autor „de la sine", atunci cînd scrie o povestire, pe cînd într-o piesă, acţiunea se desfăşoară bizuindu-se pe logica faptelor săvîrşite de „eroi". Eroii dumneavoastră vorbesc, dar nu acţionează. Toţi sînt construiţi uniform, cam primitiv şi neconvingător. Peste tot vezi cum autorul îi împinge unul spre altul — autorul şi nu ei înşişi se ciocnesc şi se contrazic. Nu e deajuns să spui despre un om: e popă, chiabur, comsomolist, sau om de partid, trebuie să arăţi că este tocmai aşa şi nu altfel. După părerea mea, dumneavoastră n-aţi reuşit s-o arătaţi. Aceasta e în general soarta tinerilor dramaturgi. Se scriu sute de piese, dar piese bune nu sînt.

Cred că asta se datoreşte faptului că tineretul nu studiază modelele dramaturgiei.

A. Peşkov

NOTE

Scrisoarea I-a

Scrisoarea cuprinde aprecierea piesei lui A. N. Tolstoi Patent 119, *citită de Gorki în manuscris.*

Acţiunea piesei se petrece la sfîrşitul celui de al treilea şi începutul celui de al patrulea deceniu al secolului al XX-lea. În centrul piesei se află figura talentatului inventator neamţ Rudolf Seidel, care, luînd contact cu realitatea sovietică, rupe cu lumea întreprinzătorilor burghezi, necinstiţi şi corupţi.

În scrisoarea către A. M. Gorki din 15 octombrie 1932, A. N. Tolstoi scria „Dragă Alexei Maximovici, cînd m-am gîndit mai mult asupra scrisorii dumitale am înţeles că ai dreptate şi îţi sînt recunoscător pentru justa şi subtila analiză artistică, pe care ai făcut-o. Acum (după ce m-am odihnit la Kislovodsk) văd că piesa trebuie fragmentată în unele locuri, trebuie înlăturat acel tradiţionalism rectiliniu — trebuie introdus în ea acel „grăunte de nebunie". Aşa voi şi face." (Arhiva A. M. Gorki).

Piesa a fost cuprinsă în volumul al 11-lea al operelor complete de A. N. Tolstoi (Moscova, Editura de stat pentru literatura beletristică, 1949). Informaţii despre punerea în scenă a piesei nu există.

Scrisoarea a II-a

Piesa lui A. N. Afinoghenov Departe *a fost pentru prima oară editată în 1935 (Moscova, „Ţedram"). S-a pus în scenă pentru prima oară la Teatrul „Evghenii Vahtangov" (premiera a avut loc la 21 noiembrie 1935).*

Piesa s-a jucat şi în multe alte teatre ale Uniunii Sovietice.

Scrisoarea a III-a

Scrisoarea lui A. M. Gorki constituie răspunsul la scrisoarea trimisă de colaboratorii atelierului teatralo-literar de pe lîngă Federaţia scriitorilor sovietici (F.O.S.P.).

A. N. Tihonov a fost unul dintre conducătorii studioului.

DISCUȚII

...între dramaturgi

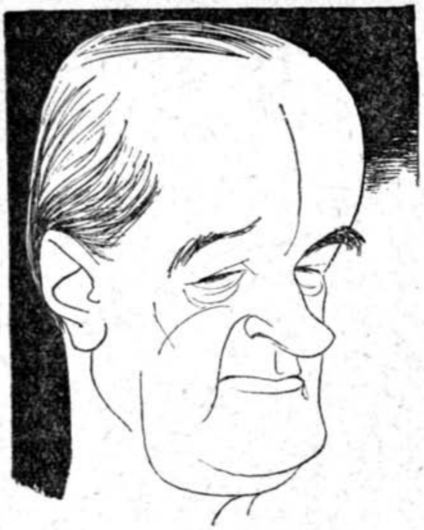
Ca o concluzie a unor dezbateri și căutări îndelungate în istoria teatrului mondial, textul dramatic și-a dobîndit firescul său primat. Totul, în teatru, se inițiază de la piesă și sfîrșește tot la ea, toți factorii îi sînt subordonați. De unde, corolarul cu putere de principiu: pentru a face teatru de calitate e neapărată nevoie de piese de calitate. Nu-ncape îndoială că, în sensul acesta, ne stă la îndemînă întreg patrimoniul dramaturgiei clasice universale și naționale, pentru a cărui calitate timpul, durabilitatea sînt cei dintîi martori. Iată, așadar, o soluție: să jucăm clasici. Nu putem nega, e o soluție bună, sigură, dar, în același timp, e o soluție ușoară, lectio facilior, *cum spuneau latinii pentru a desemna căile comode și imediate, care nu presupun nici îndrăzneală, nici o prea mare capacitate din partea celor chemați să alcătuiască repertoriile.*

Dar nu numai teama că o asemenea soluție ne-ar pune în dubiu capacitatea sau curajul trebuie să ne facă circumspecți. Se știe că unul din titlurile de glorie ale teatrului din toate timpurile e acela de a fi ilustrat cu prisosință contemporaneitatea (chiar și atunci cînd piesele erau inspirate de trecut, cum bine a arătat Horia Lovinescu în numărul 1 al revistei noastre). E limpede, epoca noastră nu poate lipsi teatrul de această condiție organică. Epoca noastră își cere în mod legitim un teatru al ei, care s-o exprime, să-i mărturisească frămîntările și exuberanța, umbrele și luminile, s-o lege de istoria trecută și viitoare a umanității.

Avînd clară conștiința acestei idei esențiale, simțim în același timp imperioasa necesitate de a milita pentru o dramaturgie contemporană de calitate. Și cui să ne adresăm — pentru a-i afla și determina problemele, orientările, incertitudinile — decît celor care o creează astăzi sub ochii noștri: autorii dramatici. Am stat de vorbă, rînd pe rînd, cu Alexandru Kirițescu, cu Mircea Ștefănescu, Lucia Demetrius și Aurel Baranga — patru din dramaturgii noștri proeminenți — și le-am propus dezbaterea cîtorva din problemele ce interesează literatura noastră dramatică și teatrul, acum în pragul Congresului scriitorilor. Rezultatul investigației noastre s-a concretizat în colocviul pe care-l transcriem mai jos. (Un colocviu semiimaginar, în care „formula" ce-i alătură în dialog e un procedeu al redacției, în timp ce replicile cuprind înseși ideile și opiniile exprimate de scriitorii pe care i-am cercetat pe rînd).

Lucia Demetrius: În primul număr al *Teatrului* se scria — pe bună dreptate — că „prezența în actualitate a artistului nu este un imperativ dogmatic, ci o condiție a creației estetice, din care artistul nu poate evada". Un adevăr pe lîngă care nimeni dintre noi, autori dramatici, nu poate trece cu ușurință. De fapt, ce poate fi mai interesant, mai viu, mai bogat în adîncime și în extensiune, decît a cunoaște viața și a exprima rezultatul acestei cunoașteri ? Ori de cîte ori ne-au lipsit soluțiile, oare nu viața a fost aceea care ne-a salvat ? Oare nu viața ne-a dat mereu răspunsul cel bun, cel drept, la toate întrebările ridicate de creația noastră ? Eu cred că viața — dacă vreți, spuneți-i actualitatea — ne „salvează" totdeauna.

Alex. Kirițescu: Nimic nu-l poate seduce mai mult pe dramaturg decît



Alex. Kirițescu

stările de spirit, psihologia, frămîntările contemporanilor, ale semenilor săi. Aceasta ca imbold lăuntric, ca înclinație imediată și organică. Dar, pe de altă parte, mai e ceva : la rîndul ei, însăși viața noastră, contemporană, așa cum e organizată, te împinge înainte, nu te lasă să stai, să înțepenești. Parcă te cheamă neîncetat să o cunoști. Masa de lucru nu e un șantier propice creației, decît după acumularea abundentă a observațiilor și experienței de viață.

Aurel Baranga : Dar, oare tot ce ne oferă contemporaneitatea, oare toți oamenii prezintă același interes ? Credeți că e interesant să cunoști niște foști moșieri sau industriași ? Ce ne-ar putea spune ei ? Ce „au fost", cît „au avut", cum și-au cîștigat averile, sau cum speră ca „timpul lor" să se întoarcă ? Asemenea mărturisiri nu m-ar interesa decît în măsura în care mi-ar solicita ideea scrierii unei satire (să nu uităm : ne despărțim de trecut, rîzînd).

Există, în schimb, alți oameni care-mi stîrnesc curiozitatea, nevoia imperioasă de a-i urmări în evoluția lor, de a-i exprima : sînt oamenii noi, oamenii clasei muncitoare. Ei sînt aceia pe care dramaturgia contemporană i-a urcat pe scenă și uneori cu succes, artisticește vorbind.

Mircea Ștefănescu : De fapt, e dificil să realizezi acest om nou pe scenă. Din cei înfățișați pînă acum foarte puțini m-au convins. E poate eroul cel mai greu de sezisat : omul nou e în formare, în evoluție și numai fotografii amatori opresc în loc un personaj pentru a-l fotografia ; artiștii trebuie să știe să-l surprindă și în mers.

Aurel Baranga : E adevărat că nu toate realizările au corespuns bunelor intenții, totuși unii dintre noi, și nu arareori, cad în ispita de a trece prea ușor peste succesele dramaturgiei contemporane care, în ciuda diferitelor lipsuri și slăbiciuni, au fost totuși succese reale și s-au bucurat de audiența unui public nou și entuziast.

Mircea Ștefănescu : Să mă explic. Și eu cred în calitățile incontestabile ale teatrului lui Davidoglu, de pildă, sau al lui Horia Lovinescu sau chiar al autorilor *Notei zero la purtare*. Dar cu toate acestea, nu m-am convins încă de existența — bogată, deplină, viabil realizată — a eroului nou pe scenele noastre. Fiindcă, în general, acesta ne-a fost înfățișat unilateral, lipsit de viață adevărată : schematic, cum se spune. Mi-a plăcut în schimb personajul principal — Filip — din romanul *Bărăgan* : acolo omul nou e descris și analizat în mod complex, cu toate frămîntările, incertitudinile și, firește, certitudinile sale. Filip nu e rezultatul unei alambicări cerebrale, ci al unei observații pasionate și fidele. Îmi pare rău că în dramaturgie nu avem încă o realizare asemănătoare.

Lucia Demetrius : Mulți dintre noi, de obicei, cînd ne așezăm la masa de lucru pentru a oglindi într-o piesă viața de azi, pornim cu idei preconcepute, ne spunem că un erou trebuie să fie clădit numai așa sau numai altfel, străduindu-ne să-l așezăm în relații dramatice care nu corespund totdeauna realității. Îl mutăm din coordonatele firești ale existenței sale, pentru a-l culca într-un pat al lui Procust, în care îl „ajustăm" cu ajutorul chirurgiei estetice, practicată de unii critici specialiști în asemenea intervenții.

Aurel Baranga : Autorii noștri de teatru — și mă refer și la mine — au plecat uneori nu de la viață, ci de la dogme, înlăuntrul cărora îndesau materialul de viață. Pot da și exemple. *Recolta de aur* îmi e cel mai cunoscut : piesa aceasta a fost rezultatul propriei mele lipse de exigență. În loc să caut cele mai autentice elemente de viață, am urmărit ilustrarea iconografică a unor dogme, din care s-a cristalizat un „stas" al eroului pozitiv și al celui negativ. Plătind acest tribut, mi-a fost apoi și mai clar adevărul elementar că procesul de creație trebuie să aibă un unic punct de plecare :

viața în desfășurare, viața cu toate contradicțiile ei, urmărită în procesul de creștere, de desăvîrșire, de învingere a acelor forțe ce se împotrivesc progresului. Numai o participare pasionată, o observație adîncă a realității pot fi fertile în teatru, ca și în orice altă ramură a artei.

Alex. Kirițescu : Și pe mine m-a supărat „tehnicismul" care a dominat pînă acum literatura noastră dramatică. Nu mă refer numai la insistențele antiartistice pe care autorii dramatici le-au depus adesea în inventarierea detaliată a instrumentelor de lucru ale eroilor lor, în cifre și date statistice sau mecanice, cu gînd de a da „culoare locală" faptelor ce înlocuiau viața ; mă gîndesc mai degrabă la substituirea adevărului vieții prin anumite scheme preconcepute, care urmăreau mai mult ideea și mai puțin omul, mai mult semnificațiile morale decît oamenii care trebuiau să exprime această idee și aceste semnificații în acte de viață. Scriitorii care procedează astfel se aseamănă cu exploratorii care pleacă de acasă cu harta detaliată a ținuturilor pe care urmează să le... descopere !

Pot spune însă că și în dramaturgie avem realizări sigure. Eu apreciez mult teatrul lui Davidoglu. Îi prețuiesc pasiunea lăuntrică, deși sînt nevoit să-i reproșez că fuge de conflict, multe din ciocnirile dramatice ale eroilor săi petrecîndu-se în afara scenei. De asemenea, Ana Novak : iată un talent promițător. N-am văzut decît *Preludiul*, dar mi-a fost de ajuns să-mi dau seama că avem de-a face cu o vînă de teatru autentică. Totuși cred că autorii noștri dramatici au nevoie de mai multă îndrăzneală în abordarea problemelor de viață, în moduri și în specii cît mai diferite. Uite, de pildă, comedia : e un sector destul de neglijat pînă acum. Nu știu de ce, dar am avut impresia că rîsul a fost considerat pînă nu de mult ca un fenomen, aș zice, decadent...

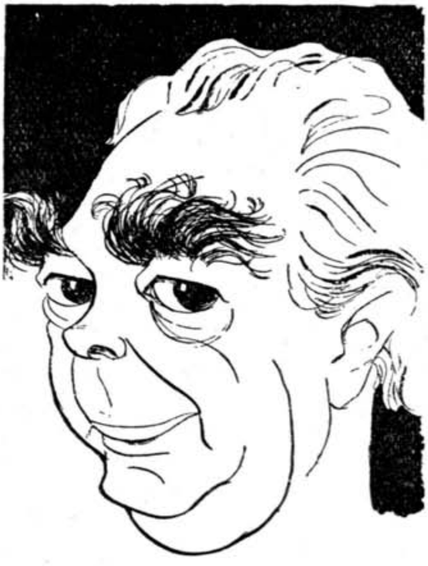
Lucia Demetrius : De fapt, umorul a fost oarecum strangulat în dramaturgia noastră, trece printr-un fel de impas.

Aurel Baranga : Nu cred că termenul impas se potrivește situației comediei. Impasul presupune confuzie, neclaritate ideologică. Nu cred că e vorba despre așa ceva. Cred, dimpotrivă, că astăzi ne este limpede : trebuie satirizat cu putere tot ce ne mai ține în loc, tot ce frînează mersul nostru înainte. Subiectele și tipurile abundă ; cred însă, că e nevoie de mai multă îndrăzneală creatoare și de o mai mică teamă... de greșeală. Cînd ataci pe carieriști, pe delapidatori, pe mincinoși, pe demagogi, nu poți greși. Cu o singură condiție : s-o faci cu talent.

Mircea Ștefănescu : Nu e ușor să scrii comedie, fiindcă trebuie să ai umor. Să provoci rîsul din inimă, ceea ce desigur e greu, mai greu — după opinia mea — decît să stîrnești plînsul.

Aurel Baranga : Așa cum înțeleg eu lucrurile, sentimentul pe care trebuie să-l provoace comedia e acela al superiorității morale față de obiectul satirizat. Mai vreau să adaug — fiindcă știu discuțiile teoretice purtate în jurul comediei — că sînt partizanul oricărui fel de tratare a comediei, cu condiția ca ea să poarte pecetea epocii. Sînt înclinat să susțin chiar și comedia care nu provoacă decît destindere, adică acea comedie în care rîsul nu trebuie să fie neapărat biciuitor.

Alex. Kirițescu : Comedia nu e singura specie care ar trebui să lărgească repertoriul nostru. Mă gîndesc că teatrele noastre nu joacă toate piesele — mă refer la cele mai valabile și mai interesante — pe care ni le pune la dispoziție repertoriul universal și autohton. E vorba în special de clasicii antici și de cei francezi, de pildă. Cred că ar fi foarte nimerit ca teatrele noastre să reia tradiția cultivării unui Sofocle, unui Euripide sau a unui Corneille.



Mircea Ștefănescu

Lucia Demetrius

Lucia Demetrius : Am impresia că teatrele au ocolit de multe ori piesele de substanţă, preferind piese mai uşoare, ca să mă exprim aşa. În sensul acesta ar trebui să-şi spună cuvîntul şi critica dramatică.

Alex. Kiriţescu : Critica dramatică s-a făcut destul de puţin simţită chiar în problemele repertoriului contemporan. Îmi aduc aminte — à propos de aportul pe care-l poate aduce critica — de debutul meu cu *Învinşii* înainte de primul război mondial. Piesa era slabă — îmi dau bine seama acum — şi n-a ţinut afişul decît patru zile. Totuşi, cronicile dramatice de pe atunci, deşi au demonstrat din plin slăbiciunile piesei, au arătat şi puţinele ei laturi pozitive. Cu alte cuvinte, critica s-a arătat generoasă, nu în sensul de a trece sub tăcere deficienţele, ci prin faptul că a indicat sîmburele de talent acolo unde acesta a apărut. Tocmai de aceea eu nu m-am descurajat după căderea *Învinşilor,* ci am continuat să scriu, bazîndu-mă şi pe încrederea arătată faţă de mugurii de talent pe care piesa îi conţinea totuşi. Din păcate, nu toţi cronicarii noştri dramatici procedează astăzi **la fel.**

Lucia Demetrius : Critica noastră dramatică s-a dovedit într-adevăr necorespunzătoare. De pildă, mulţi cronicari dramatici n-au opinii. Se întîmplă că se aşteaptă unii pe alţii, şi odată apărută în sfîrşit prima cronică, celelalte îi ţin isonul fără nici un fel de originalitate. Gîndindu-mă la critica noastră dramatică, îmi vine în minte un vechi cuplet, la modă odinioară :

Pe Lipscani între şapte şi opt
Nu ştiu ce atitudine să adopt.

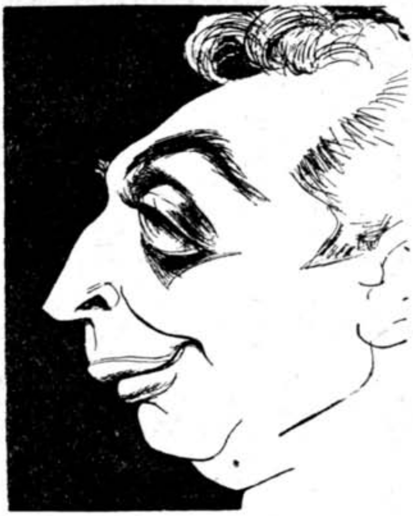
Aş putea spune că vechiul cuplet se potriveşte cu unele aspecte ale criticii noastre dramatice.

Pe de altă parte, cînd din întîmplare critica „adoptă totuşi o atitudine", ea se întrece în a încărca paginile revistelor, fie numai cu cusururile lucrării analizate, fie numai cu calităţile ei. Iar unele aprecieri sînt de-a dreptul exagerate...

Alex. Kiriţescu : Nu numai critica dramatică, ci şi unii factori determinanţi în procesul de montare scenică a spectacolelor nu prea ştiu să păstreze măsura. Îmi aduc aminte de montarea *Gaiţelor* la Cluj. Aneta Duduleanu, personaj central, era jucată de Anişoara Potoroacă. Am cunoscut-o înaintea unei repetiţii, în culise : o femeie foarte simpatică, vioaie, plină de haz, cu un plăcut timbru al vocii. Am coborît în sală, să asist la repetiţie. Pe scenă, simpatica mea interpretă devenise de nerecunoscut : o mască încruntată, priviri atroce, glas cavernos, într-un cuvînt — oribilă. Mă duc la ea, o întreb ce s-a întîmplat ? De ce-şi falsifică într-atît mijloacele de expresie ? Mi-a răspuns jenată : tovarăşul secretar literar m-a constrîns să fac aşa. El mi-a explicat că Duduleanca e un personaj negativ şi ca atare, trebuie s-o fac odioasă. E clar, o asemenea interpretare a lucrurilor nu putea duce decît la o denaturare a realităţii şi la o neînţelegere a veridicului în artă.

Aurel Baranga : În reflectarea realităţii pe scenă, însă, trebuie să fim cît mai atenţi şi noi autorii. Mă refer îndeosebi la necesitatea de a ne perfecţiona mereu măiestria, mijloacele de expresie. Trebuie să luptăm pentru dobîndirea unei tehnici sigure, unei ştiinţe a construcţiei, a mînuirii conflictului ; trebuie să ne cîştigăm un simţ al armoniei, să avem o deosebită atenţie pentru limbă, în sfîrşit trebuie să fim stăpini pe elementele de bază ale genului dramatic. Iată, o rubrică pe care o sugerez pentru revistă : problemele construcţiei dramatice.

Mircea Ştefănescu : Pentru cîştigarea tuturor acestor elemente sînt bune, desigur, şi discuţiile teoretice. Dar, în primul rînd — presupunînd că talentul există — consider că e necesar să se citească şi să se vadă mult, foarte mult teatru. Eu, de pildă, citesc în fiecare vară şapte sau opt piese de Shakespeare, sau mai bine zis, le recitesc. Nu pentru a le memora, ci pentru că am totdeauna senzaţia că sorb o gură sănătoasă de apă vie. De asemenea, cred că autorul dramatic trebuie să vadă „scenic" piesa. Pentru mine masa de lucru e un fotoliu de spectacol, din care asist primul la desfăşurarea piesei mele. Şi fireşte, la toate acestea se adaugă necesitatea de a gîndi dramatic, adică de a gîndi în dialog. Acestea sînt recomandările pe care le-aş face tinerilor autori dramatici. Nu ştiu dacă biroul secţiei de dramă face acest lucru.



Aurel Baranga

Lucia Demetrius : Nu cunosc activitatea biroului şi a secţiei de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor.

Alex. Kiriţescu : N-am participat la activitatea biroului de dramă. Acesta e prezent în viaţa noastră teatrală ca simplu figurant. Şi totuşi cît bine ar putea face tinerilor autori, îndrumîndu-i.

Lucia Demetrius : Să nu uităm că avem mulţi tineri autori cu talent. Mă gîndesc la Ana Novak, la Ludovic Bruckstein, la Th. Mănescu, la Virgil Puicea. Ei nu vor trebui să repete greşelile noastre.

Aurel Baranga : Şi eu am avut prilejul să citesc multe piese scrise de tineri. Iar unele dintre ele aş putea spune că dovedeau talent. Mă refer, în special, la I. Stănescu, care a prezentat la Teatrul Municipal o comedie foarte interesantă. În privinţa tinerilor nu e bine, însă, să ne îndreptăm atenţia numai spre lucrările publicate sau la cercul de autori mai cunoscuţi, ci să încercăm să depistăm talentele în mişcarea literară pe care o socot mult mai largă în întreaga ţară. Fiindcă, trebuie să subliniez, ultimii zece ani au constituit o adevărată şi reală renaştere a dramaturgiei romîneşti. Aici ar trebui să-şi concentreze toată atenţia şi preocuparea Uniunea Scriitorilor prin secţia ei de dramaturgie, care, la drept vorbind, nu s-a ilustrat printr-o activitate prea bogată. În plus, colaborarea directă cu teatrele poate constitui şi ea un stimulent decisiv.

Mircea Ştefănescu : Această colaborare e tot mai necesară. Cred că experienţa avută cu teatrele a dat de cele mai multe ori roade optime, mai ales acolo unde a existat un secretariat literar competent. Să se facă loc deci pe lîngă teatre şi tinerilor autori dramatici, nu numai celor consacraţi. În consiliul artistic al Studioului „C. Nottara", din care fac parte, porţile sînt larg deschise tinerilor autori.

Lucia Demetrius : Aş dori să închei — cunoscînd potenţialul creator al autorilor noştri consacraţi şi debutanţi — prin a arăta că sînt optimistă cu privire la evoluţia viitoare a dramei şi a teatrului romînesc, sigură fiind că aşteptatul Congres al scriitorilor va amplifica şi va fundamenta increderea în perspectivele artei pe care o iubim şi o slujim.

(Desene de Cik Damadian)

PUNCTE DE VEDERE

LIVIU CIULEI

Teatralizarea picturii de teatru

Cerința privind „teatralizarea" spectacolului de teatru — în întregime, sau a uneia din artele componente lui — a fost provocată, de cele mai multe ori, de-a lungul vremii, de o abatere de la forma de expresie proprie artei teatrale.

Împotriva unor atari abateri s-au ridicat proteste, dar remediile nu au fost totdeauna mai puțin discutabile, fie pentru că erau excesive, fie schematice.

De aceea, susținerea titlului acestui articol se cere motivată cu claritate.

De ce să se pledeze pentru o pictură de teatru „teatralizată" ? De ce să se ceară acest lucru acum, în faza actuală de dezvoltare a scenografiei noastre ? Ce înțelegem prin teatralizarea picturii de teatru ?

În cadrul istoriei artelor, scenografia urmează îndeaproape tendințele generale ale celorlalte arte și mai ales cea particulară picturii. Multitudinea exemplelor mă scutește să citez. Logică apare deci și străduința scenografiei noastre de a-și găsi în ea, modul de exprimare realist-socialistă.

Aceste străduințe au prilejuit multe succese și un real progres în domeniul scenografiei, progres mult mai pronunțat decît în celelalte discipline artistice care converg spre rezultanta spectacol. De pildă, regia de teatru și disciplina imediat dependentă de aceasta, jocul actorilor, nu au progresat în aceeași măsură. Fără îndoială că această creștere inegală este în dauna întregului, a spectacolului, cu atît mai mult cu cît creșterea este cantitativă, nu calitativă (în conținutul de idei).

Actele componente ale sintezei spectacolului trebuie să se proporționeze cu modestie și respect unul față de celălalt, trebuie să țină seama de întreg ; acesta realizează scenic acțiunea în desfășurarea ei dramatică și mijlocește pătrunderea ideii principale pînă în cunoștința spectatorului.

De multe ori, decoruri prea proeminente sufocau pe actor.

Străinii care ne-au vizitat țara și au fost oaspeții teatrelor noastre, ne-au adus nu o dată darul criticii lor, în acest sens.

Dimpotrivă, critica noastră de specialitate nu a dirijat scenografia. În cronicile dramatice, abia apare un calificativ sumar și cu totul formal în legătură cu decorurile, fără a le pune însă în vreun fel în discuție.

La începutul strădaniilor noastre spre căile realiste, criticii au făcut aceeași greșeală, ca și mulți directori de scenă și scenografi. Ei au considerat pur și simplu formalist orice decor ce nu era în trei pereți bine închiși și cu plafon. Explicații în plus nu erau date. De pildă, decorul realizat de mine la Teatrul Municipal pentru piesa lui Lascăr Sebastian, *Cu pîine și sare*. Acest decor reprezenta un han din Giurgiu, în timpul răscoalei lui Tudor Vladimirescu, sugera realitatea prin elemente de construcție reduse scenic, evitînd o construcție completă, pe formule strict arhitecturale. Acoperișul, la mine, era indicat doar parțial, iar zidurile, secționate, fără a fi legate de arlechin. Decorul a fost decretat formalist. Asemenea decret critic, lipsit de argumentare, m-a speriat. Dar și alți scenografi au cunoscut experiențe similare. De aceea, în mod firesc ne-am lansat atunci într-o formulă creatoare mai comodă și la adăpost de interpretări sentențioase. Ne-am limitat la reprezentarea aspectelor concrete și imediate ale realității, așadar la reprezentări obiectiviste. Procedeul a îndepărtat astfel scenografia de la întrebuințarea limbajului plastic propriu

Decor din piesa „Cu pîine şi sare" de L. Sebastian

ei, adecvat scenei, al *tratării teatrale a decorului*. Ceea ce este valabil în latura convenţional sugestivă a artei noastre fusese osîndit şi înlăturat de unii, pentru a fi înlocuit cu practica unei extrageri fotografice a realităţii, deşi se vorbea insistent pe plan teoretic despre necesitatea pătrunderii în esenţă şi în semnificaţii.

Pe lîngă lipsa criticii sau a competinţei acesteia cînd, aparent, exista, în cadrul cronicilor dramatice (lucru pe care l-am dori remediat), se resimţea chiar în cercul artiştilor scenografi lipsa unor frămîntări publice. Nu s-a încheiat măcar un bilanţ critic, pe stagiune, a activităţii scenografice.

Problemele scenografiei erau de asemenea văduvite de discuţii lămuritoare şi din partea regizorilor.

Neîndoios, această situaţie a înlesnit scenografilor noştri, care adesea s-au bucurat de realizări remarcabile, drumul spre a săvîrşi o seamă de greşeli inerente unei înţelegeri greşite a metodei realiste, cu alte cuvinte de a aluneca pe panta naturalismului.

În adevăr, naturalismul a apărut la noi ca o falsă, nepoetică şi stingistă interpretare a realismului.

E drept, la prima lui apariţie (prin 1887, la „Théâtre Libre", condus de Antoine), naturalismul avusese un rol pozitiv. El se ivise ca un protest ridicat împotriva formelor meşteşugăreşti şi a unui academism îmbătrînit. Dar, cu acest obiectiv iniţial îndreptăţit, el înlocuise o eroare cu alta. Căci precizia, cu pretenţii de restaurare arheologică, pe care o înfăţişează un decor naturalist, contrazice calitatea esenţială a operei dramatice, anume forţa ei evocatoare ; iar prin „exactitate", decorul acesta nu marchează în arta dramatică, propriu-zis, un progres.

Criticul de specialitate Léon Moussinac ne spune că următoarele condiţii au determinat apariţia naturalismului în decor : „...scenografii se mulţumeau cu cîteva noţiuni de istorie, cu cunoaşterea perspectivei teatrale, ignorînd că un Manet, un Carrière, un Monet încearcă să descopere misterioasele frumuseţi ale luminii şi că exaltă natura cu elanul minunatei lor tinereţi. Pictorii specialişti continuau falsa tradiţie, pictau virtuos lucrurile, supraîncărcîndu-le cu ornamente sărace şi pretenţioase, cu detalii inutile, în care măreţul vis al lui Wagner, de exemplu, era înăbuşit".

Antoine luptase împotriva „teatralismului" prăfuit, căutînd să surprindă adevărul în decor. El voise să împingă teatrul spre „un adevăr mai uman", dar nu a izbutit să facă nimic sau aproape nimic pentru poezia teatrului.

Antoine şi-a dus lupta cu un fel de har mărginit, a cărui încăpăţînare a fost salvatoare, deoarece atunci cînd acest mare director de scenă sfîrşise prin a-şi impune maniera, toată lumea era plictisită de ea, pentru că se putuse măsura încă o dată, în această artă ~~ca şi în celelalte, antagonismul existent adeseori~~ între exactitate (identitate) şi adevăr.

Împotriva sarcinii nefireşti şi imposibile pe care şi-a impus-o naturalismul, aceea de a realiza o dublură identică vieţii, s-au ridicat cu pasiune, cu vehemenţă, dar nu cu mai puţină eroare, tot felul de protestatari.

Simbolismul, de pildă, predica „decorul ficţiune pură, ornamentală", în intenţia de a completa iluzia prin analogii de culoare şi de linii cu drama.

Gordon Craig predica introducerea stilizării, o formă şi un ritm specific teatrului, tinzînd spre obţinerea teatrului artă pură.

Appia, Fuchs, Reinhardt, mai tîrziu Piscator şi Bragaglia, toţi s-au ridicat împotriva naturalismului, pledînd, ca şi cei citaţi mai înainte, în favoarea unor şcoli sau maniere proprii.

Meyerhold, Tairov, cu toate că preconizau de asemenea un „teatru teatral" şi „mizanscene convenţionale", o făceau însă într-un fel excentric, abstract şi excesiv ; iar proletcultismul — la care aveau să se adauge şcolile cubiste, constructiviste şi expresioniste — emancipa, împingea decorul în primul plan al spectacolului, subordonîndu-i actorii, regizorul şi autorul.

Toate aceste curente, care au dus, netăgăduit, la deformări, îşi justificau însă apariţia în lupta împotriva unui adevăr nepoetic pe scenă, împotriva naturalismului. Ostilitatea lor faţă de acest adevăr nepoetic conţinea unele elemente valabile, care au putut alimenta, *prin selecție,* realismul preconizat de Stanislavski și Nemirovici-Dancenko.

De pildă, simbolismul impune picturii de teatru, printre altele, următoarele condiții pozitive: simplificarea decorului, alegerea elementului plastic indispensabil fiecărei scene pentru crearea atmosferei, armonie în decor și costume și renunțarea la *trompe l'oeil.* Appia consideră pe actor drept factorul primordial în realizarea acțiunii scenice și subordonează actorului mizanscena și decorul, care devine astfel neapărat tridimensional. Reinhardt pune decorul în serviciul valorilor sugestive ale dramei. Acestea sînt principii pe care le promovează într-un anumit fel și realismul, *ca o completare a obiectivelor lui esențiale.*

La Teatrul de Artă (M.H.A.T.), Stanislavski reușește să impună metoda realismului. Secondat de pictorul Golovin (autorul spectacolului *Othello),* apoi de V. Dmitriev și alții, el imprimă și scenografiei același spirit. Dmitriev, care înainte lucrase sub influența constructivismului, mărturisea: „În fața mea s-au ridicat probleme noi și în locul unor sterile metode de formulare a spectacolului, am găsit aici o dorință neobosită și permanentă de a căuta forme noi".

Teatrul de Artă (M.H.A.T.) respinge „falsa teatralizare", schematizatoare și lipsită de profunzime artistică, așa cum respinge și devierile plate ale naturalismului.

În acest fel trebuie înțeleasă și pledoaria articolului nostru.

*

Francis Jourdain spune, comentîndu-l pe Toulouse-Lautrec: „A fost un realist. Nu un prizonier al realității".

Din păcate, naturalismul apărut în decorul de teatru la noi a fost și, în parte este încă, rezultatul unui asemenea „prizonierat" față de realitate.

Vina acestui lucru nu stă în lipsa de talent, sau în lipsa de cunoștințe profesionale a pictorilor noștri de teatru. Dimpotrivă, o revărsare abundentă de talent și studiu a fost investită în spectacolele noastre. De multe ori, „efortul" depus era chiar exagerat, și am să fiu mai clar.

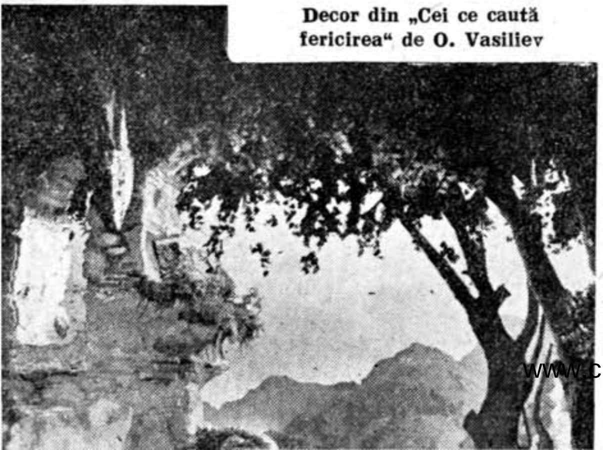
În dorința obținerii unei opere „cît mai realiste", mulți scenografi și-au dăruit luni de zile pentru studierea unei piese, pentru realizarea ei în amănunte multiple și exacte. Stilul epocii era urmărit cu asiduitate și redat cu meticulozitate. Realitatea epocii însă, în sensurile ei, scăpa scenografilor.

Rareori s-a ținut seamă de faptul că imaginea artistică nu trebuie să cuprindă în aspectul ei concret aceste sensuri și că ele pot apărea mai eficient dacă se ține seamă că realitatea le conține ca o valoare potențială.

În dorința de a transpune întocmai realitatea, chiar cînd se alegea o realitate poetică, adesea se rivaliza cu natura, încercînd de exemplu a-i reda frumusețea.

Ca să nu recurg la alte exemple, socotesc edificator prologul realizat de mine pentru piesa *Cei ce caută fericirea,* de Orlin Vasiliev, în care am înghesuit pe scenă tot ce-mi putea oferi natura unui peisaj romantic — de la ruina unei cetăți bizantine cu cărămizi năpădite de buruieni și mușchi, cu capitele retezate, cu lumina care se filtrează printre spărturi, pînă la peisajul muntos, ce se profilează uriaș în zare, cu un cer obstruat vederii spectatorilor de o coroană grea de frunze și de trunchiuri groase și noduroase de copaci... Stilul acestui decor nu e cu nimic mai presus de ceea ce ne putea oferi pictura plină de fidelități întîlnită în teatrul sfîrșitului de veac.

Dmitriev ne spune că întrebuințează frumusețea peisajului cehovian, nu ca pe un lucru în sine, „ci pentru că ea joacă rolul unui criteriu moral-estetic. Frumusețea care protestează împotriva murdăriei și brutalității vieții, frumusețea care apare ca o chemare spre adevăr, iată în ce constă inegalabila calitate a pieselor cehoviene, întotdeauna dinamice și pătrunse de năzuința poetică spre fericire".


Decor din „Cei ce caută fericirea" de O. Vasiliev

O altă consecință a naturalismului a fost aceea că, în dorința de a realiza adevărul vieții pe scenă, s-a neglijat limbajul propriu artei scenografice și s-a recurs la alte arte. Acest fenomen a apărut chiar și acolo unde s-au realizat opere scenografice valabile, adică unde ideea fundamentală este redată, unde decorul are vibrație poetică efectivă: chiar și în acest caz, scenografii au păcătuit prin ocolirea mijloacelor proprii de expresie ale artei lor, și s-au adresat mult mai mult arhitecturii sau decorației de interior. Desigur că în fiecare din aceste discipline artistice — și în arhitectură și în decorația de interior — se pot crea capodopere. Dar scopul decorului nu este acela de a fi o perfecțiune plastică, armonică, arhitecturală sau decorativă. El nu are un scop funcțional imediat. Într-o sufragerie, pe scenă, nu trebuie numai să se mănînce ; în ea se întîmplă o acțiune dramatică, indiferent dacă se mănîncă sau nu.

Tendința de arhitecturizare a decorului au avut-o deopotrivă scenografii pictori și arhitecți și această tendință e una din principalele greșeli ale picturii de teatru la noi.

Rezolvarea plastică, stilul, cade pe primul plan ; sensul poetico-dramatic, în consecință, pe al doilea. Dar decorul nu poate avea numai un scop decorativ. Scopul lui nu este acela al unei picturi realizate pentru a plăcea, independent de dramă și de tratarea ei regizorală ; nu este nici un tablou cu echilibru compozițional, cu armonie de culoare, cu calități de clar-obscur, cu vibrație cromatică, ci un fundal dramatic. El trebuie să împlinească o funcție dramatică, să participe la acțiune, adică la sugerarea scenică a unei acțiuni din viață a unor oameni : personajele piesei.

Dacă pe scenă se creează o odaie cu tot ce se găsește în ea, se armonizează volumele unele față de altele, culorile, se compune totul față de cadrul scenei, se sugerează biografia personajelor prin diverse amprente lăsate de ele pe decor și pe obiectele acestui decor ; totuși, prin lipsa de selecție a elementelor esențiale, se pierde în multitudinea amănuntelor, posibilitatea unei generalizări imediate.

Dacă aducem pe scenă unele elemente de mare pitoresc și atmosferă — care într-o fotografie sau într-o descriere literară ar ajuta la cunoașterea vieții personajelor — și nu le ridicăm la scară scenică, fie prin tratare, fie prin scoaterea în evidență, sau prin joc, ele rămîn recuzită moartă.

Teatrul, față de alte arte, este foarte generos în puterea lui de sugerare. Un amănunt, dacă este pus în valoare, ajută pe spectatori să confabuleze, și trimiterea în această lume imaginativă a spectatorului poate fi făcută cu precizie. Poate, doar, muzica lasă și mai multă libertate imaginației, receptivului. Am citit — nu mai știu unde — că focul este primul spectacol. În jurul focului, oamenii stau și tac, și la adăpostul tăcerii, lumea interioară capătă primordialitate ; amintiri, gînduri, fantezie, toate capătă relief. Declanșarea acestei vibrații interioare se realizează în artă prin forța de sugerare.

Țin minte un spectacol al lui Marcel Marceau, în care el mima că intră într-un salon unde era o petrecere. Nu era decît el pe scena goală, dar spectatorii vedeau 30 de invitați și vedeau ce fac și cum sînt grași sau mici, frumoși sau beți, veseli sau acri. Ritmul lor în evoluția lui, mișcările lor, grupările, toate, pînă și gălăgia lor, ne erau transmise prin minunata artă mută a pantomimei.

Acest fel de a vorbi, de a sugera trebuie să-l pretindem și decorului și prin mijloace tot atît de economice, de artistice, de „teatrale".

În arta teatrului dorința de a arăta *totul* creează tocmai o limită în posibilitatea spectatorului de a imagina. Măiestria artistului de teatru constă, în mare măsură, în a sugera cu un element, ferind întregul, lăsîndu-l la puterea de completare a spectatorilor.

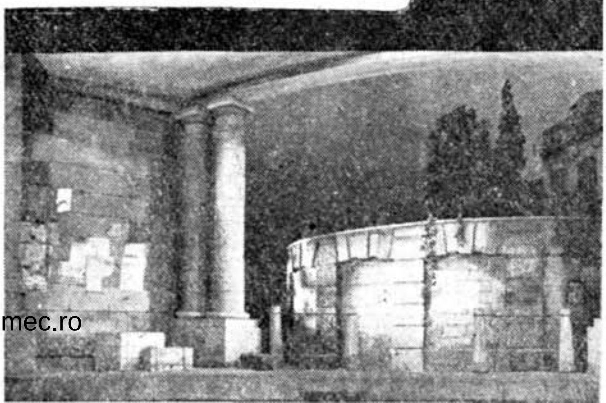
În decorul ultimului act din *Apus de soare*, pictorul Marosin reușește să ne dea impresia că în spatele unei mici uși ogivale se întinde întreaga Moldovă, clocotind de răzmeriță. Dacă am fi văzut-o, răzmerița era desigur jucată de vreo 50 de figuranți și am fi suferit ridicolul „teatrului", în sensul exact opus celui pentru care pledez.

Teatralizare nu de dragul teatralizării, nu pentru a stîrni artificial interesul, sau pentru a face neapărat altfel decît în realitatea imediată, ci pentru o realitate transmisă cu imagini specifice artei scenei.

Nu arhitectură înghesuită și minimalizată pe o scenuță, nu clădiri reproduse cu efort inutil, din carton, ci imagini scenice, poetico-dramatice, concretizate în decoruri.

„Este acesta realism ?" se întreabă Nemirovici-Dancenko despre forma exterioară a spectacolului *Anna Karenina*. „Da. Aici însă, important e să existe trei pereți, o fereastră în dreapta, o ușă în fund și alta în stînga. Important e ca forma prezentării exterioare a spectacolului să înfățișeze epoca istorică, să fie un fond veridic

Decor de W. Siegfried și L. Ciulei
la piesa „Liubov Iarovaia"
de K. Treniov



al acțiunii și să ajute actorilor să exprime ideea spectacolului. Dacă ideologia piesei este ferm trasată, dacă totul este pătruns de simplitate, e viu și ajunge pînă la spectator, atunci nu mă supără dacă pe scena mea, în locul unui mobilier amănunțit, va atîrna o catifea".

În spectacolul *Cadavrul viu*, de la Teatrul Tineretului, pictorii Bragaglia și Mitrici au intenționat un decor sugestiv, dintr-un fel de culise care se pot schimba între ele. Intenția lor trebuie felicitată și tabloul în care corul țigănesc cîntă este deosebit de reușit. Șalul devenit element scenic, căpătînd scară scenică, ne dă toată atmosfera policromă, țipătoare, dar și de surdină a acestei scene. În rest, însă, acest gen de a trata decorul se vede că își cere drepturile lui cu tot atîta exigență ca un decor foarte concret. Fiind puțină mobilă — numai cea esențială — ea trebuie să fie reprezentativă și nu e scutită de datoria de a fi de bun gust.

În genere, în teatru, în artă, și urîtul trebuie reprezentat cu aceeași cantitate de gust. Arătînd urîtul sau prostul gust, așa cum este în realitate, cădem din nou în naturalism.

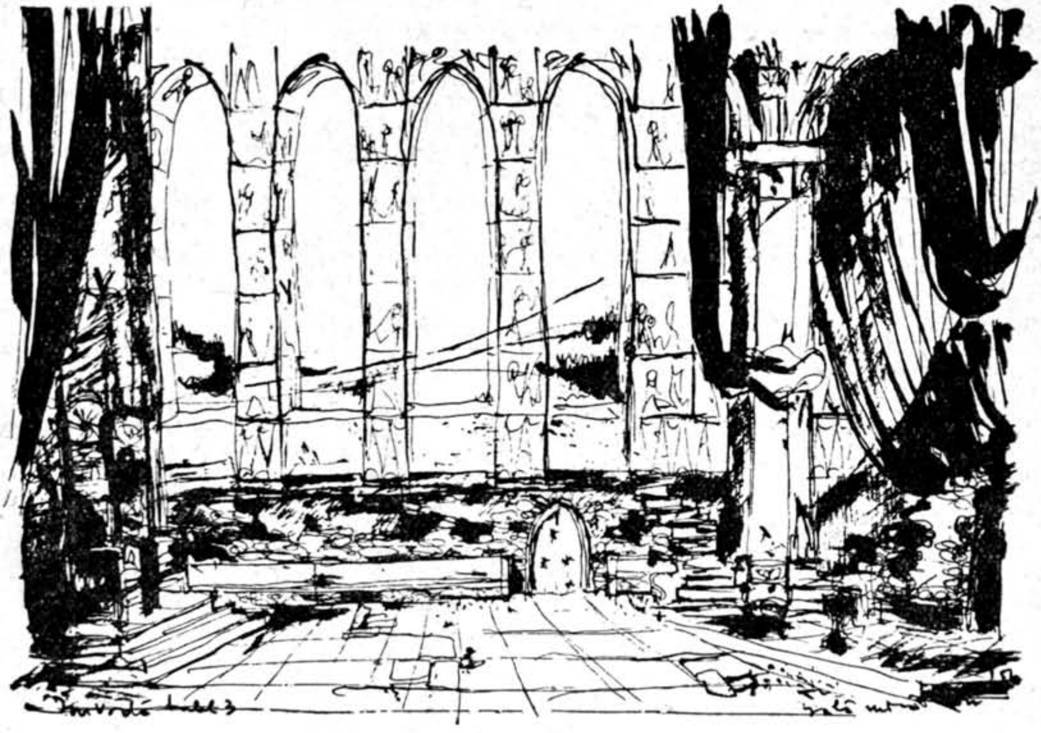
Recomandarea „teatralizării decorului" nu trebuie privită dogmatic. Faptul că protestez împotriva decorului închis, cu plafon, a decorului arhitectural, nu trebuie să-l excludă. El își are rostul său în teatru, acolo unde este necesar.

De asemenea, elementul arhitectural este folositor pe scenă pentru sugerarea stilului și a epocii, dar el trebuie ridicat la scară scenică și întrebuințat teatral, nu constructivist.

Măreț apare, în toată frumusețea lui, elementul arhitectural romînesc, în decorurile scenografului Toni Gheorghiu, create pentru opera *Ion Vodă cel Cumplit*. El este amplificat, capătă valoare scenică, așa cum scenice devin și picturile murale și elementele de tapiserie și broderie veche, populară, domnească sau bisericească. Amplificat teatral este și detaliul ornamental al costumului, și însăși croiala lui. Totul capătă proporții de monumental, fiind rezolvat cu deosebit bun gust, alimentat din izvorul minunatei noastre arte naționale, pătrunse în esența ei.

Totul putea să fie tratat în stilul pompier, în care decorul de operă cade atît de ușor, și de a cărui tradiție nu ne-am scuturat încă pe de-a întregul, dar păstrarea echilibrului arhitecturii romînești și redarea scenică a acestui echilibru au prilejuit un minunat decor, poate unul dintre primele care *transpun teatral* minunățiile artistice ale poporului nostru.

Machetă de decor de Toni Gheorghiu la opera „Ion Vodă cel Cumplit"



MIHAIL RAICU

Despre analiza în acţiune

Urmînd eminentului actor şi regizor Ion Finteşteanu, în discuţiile iniţiate de revista „Teatrul" în legătură cu arta spectacolului, îmi dau seama că e greu să pot reţine interesul cititorilor după multitudinea de fapte şi probleme cuprinse în primul articol publicat. Totuşi, susţinînd întru totul cele arătate de I. Finteşteanu, aş dori să contribui la discuţii prin punerea unei probleme care a suscitat multe controverse în teatrul nostru: felul de a munci al regizoarei sovietice M. Knebel şi comunicarea ei despre analiza piesei în acţiune. Pornesc de aici, pentru că problema fiind controversată, înseamnă că materialul interesează, iar regizorii şi actorii noştri în marea lor majoritate l-au citit.

Articolul regizoarei sovietice M. Knebel, apărut în publicaţia Academiei R.P.R., „Probleme de teatru şi cinematografie", completează materialul care s-a scris despre marele regizor K. S. Stanislavski şi despre faimoasa sa metodă denumită a „acţiunilor fizice". În timp ce Toporkov[1] şi Gorceakov[2] (e vorba doar de cărţile care au apărut în limba romînă) descriu repetiţiile lui Konstantin Sergheevici, avînd doar rolul de a expune „în esenţă" învăţămintele maestrului, M. Knebel încearcă să clarifice un aspect al metodei de lucru pe care Stanislavski a aplicat-o în special către sfîrşitul activităţii sale. Knebel dă o interpretare oarecum personală acestei metode de muncă, argumentînd teoretic şi dînd exemple practice din propria ei experienţă regizorală.

Autoarea articolului vorbeşte despre analiza practică, în acţiune, a piesei şi a rolului; adică despre faza pe care noi o numim „la masă". Ea propune ca această fază de analiză să fie efectuată în mod practic, ridicîndu-l pe actor de la masă şi punîndu-l să acţioneze pe scenă.

De ce să-l punem pe actor în situaţia unui simplu auditor faţă de explicaţiile regizorului sau ale unui istoric, de pildă, şi *să înveţe* materialul documentar ? — se întreabă Knebel. Să-l punem să studieze tomuri întregi, să-l obligăm să vină la repetiţie bine pregătit ?! Fără îndoială că unii actori fac toate acestea dintr-o curiozitate înnăscută sau educată, iar studiul lor îşi află răsplata cuvenită în succesul de la premieră. Mulţi însă nu se interesează de studiul teoretic. Regizorul i-a învăţat să fie pasivi, să primească totul de-a gata şi mai ales să primească un material filtrat prin personalitatea artistică a regizorului. M. Knebel ridică tocmai această problemă foarte importantă pentru noi oamenii de teatru: să-l facem pe actor să gîndească, să nu se bazeze doar pe intuiţie, să fie cît mai receptiv la explicaţii şi lecturi, să contribuie în mod hotărît, prin propria sa personalitate creatoare, la studiul piesei şi la interpretarea rolului. Ne-am obişnuit să vedem regizori care dau actorului aproape totul de-a gata. Regizorul e veșnic în acțiune, explică, arată, conduce... Actorii s-au obișnuit să întrebe: Cum e aici? Încotro mă duc acum?... Pentru ce mă cert cu partenerul meu?... etc. Iar regizorul docil răspunde la toate... Iar dacă acesta n-are toate elementele pregătite sau nu e îndeajuns de perspicace să găsească imediat soluțiile, actorul declară că regizorul e nepriceput și că nu știe ce vrea. Din această cauză, în teatrul nostru, foarte adesea regizorul face toate diligențele, uneori chiar și absurde, pentru a avea dreptate: nu cedează nici o iotă din ceea ce a afirmat, de teamă ca actorii să nu-și piardă încrederea în el (sau dacă cedează o face de multe ori pe ascuns, crezînd că actorii nu observă). Dar actorii gîndesc și ei de foarte multe ori și, mai ales, simt. În asemenea cazuri se ivesc contradicții între regizori și actori. Iată cîteva aspecte, ridicate de articolul lui Knebel, în ceea ce privește pasivitatea actorilor și manifestarea foarte activă a regizorului. Dar mai există și neajunsul că în felul acesta actorii se mulțumesc cu jumătatea de măsură pe care le-o dă un regizor care nu e foarte bine pregătit; de altfel, e și greu să fie, pentru fiecare rol în parte. Astfel, mintea actorilor înregistrează o interpretare a faptelor care provine de la altul: altă minte, altă sensibilitate, caracter, temperament, gust etc. — acele ale regizorului. Dar niciodată un regizor nu va putea epuiza problemele interpretării unui rol, cu aceeași profunzime cum o poate face un actor care se dăruiește în mod temeinic studiului personajului său. Regizorul e obligat să cunoască „totul", inclusiv natura creatoare a actorului, dar el nu poate ști cum se va petrece acel proces intim și subtil care e sudura perfectă între actor și personaj. Tocmai pentru asta, pentru acel „ceva" ce scapă regizorului, acesta trebuie să lase actorului libertatea deplină. Îndrumarea regizorului trebuie să fie permanentă, dar fără ca actorul s-o simtă ca atare.

---

[1] *V. O. Toporkov,* Stanislavski la repetiţii, E.S.P.L.A., 1956
[2] *N. M. Gorceakov,* Lecţiile de regie ale lui Stanislavski, E.S.P.L.A., 1956

Aplicarea a aceea ce spune Knebel în articolul ei activizează actorul, îi dezvoltă personalitatea, stimulează interpretarea firească, vie, veșnic nouă, personală, îndrumată prin studierea rolului în repetiții și acasă.

În cercurile teatrale romînești, articolul a stîrnit discuții mai vii decît alte materiale sovietice despre Stanislavski. Actorii și regizorii noștri au fost puși dintr-o dată, după ani de zile de dezbateri teoretice pe marginea unor materiale tratînd despre sistemul de lucru al marelui regizor sovietic, în fața unui mod concret de a se repeta o piesă după o metodă științifică de lucru. Din această cauză, articolul a stîrnit un mare interes, cei mai mulți oameni de teatru considerîndu-l deosebit de clar în expunere, iar unii regizori (puțini la număr) și-au propus chiar aplicarea în teatru a „metodei Knebel". Nu pentru toți e limpede, însă, faptul că articolul lasă loc unor nedumeriri prin cîteva pasaje neclare. Străduința unor actori și regizori de a-l pătrunde pe Stanislavski s-a izbit de cîteva imprecizii ale autoarei, referitoare la ceea ce s-ar putea numi paralelismul, succesiunea, concomitența (din articolul amintit nu reiese care termen trebuie preferat) dintre analiza piesei în acțiune și metoda acțiunilor fizice.

Întrebările care s-au născut în urma lecturii articolului sînt următoarele: Oare analiza piesei în acțiune intră în schema acțiunilor fizice? Sau poate este o fază care precede construirea eșafodajului de acțiuni? Oare analiza în acțiune pornește de la actorul-om și se apropie treptat de actorul-rol, sau fiind vorba de o *fază necreatoare* — cum spune Knebel — actorul încearcă să execute acțiunile personajului, cu caracterul lui și firește, în epocă, spre a avea o bază de discuții cînd se va reintoarce la masă ca să compare rezolvarea sa cu aceea a autorului?

Și în sfîrșit un pericol despre care Knebel nu ne vorbește. Stanislavski spunea că lupta cea mai importantă în teatru trebuie dusă împotriva șabloanelor. Or, dacă faza analizei în acțiune este considerată de M. Knebel ca necreatoare (actorul nu trebuie să-și fixeze nimic), se pune întrebarea: Oare nu vor interveni șabloane fără voia actorului și a regizorului? Forțîndu-se să redea situația, caracterul, dintr-o dată în epocă, dincolo de întrebările pe care le va naște această muncă în el, actorul nu-și va însuși șabloane chiar dacă îl ferim cu tot dinadinsul de ele? Knebel insistă foarte puțin asupra individualității actorului ca punct de pornire în aceste acțiuni cu obiectiv necreator: analiza piesei.

Knebel spune textual: „Nu este prin urmare vorba de desființarea etapei muncii în jurul mesei, ci doar de modificarea metodei de analiză a piesei". În consecință *analizăm* și nu *creăm*. Într-un fel viu, interesant, sădind permanent în actor necesitatea studiului și a experimentului."

La sfîrșitul articolului se încearcă o comparație între metoda analizei practice și metoda acțiunilor fizice. *Deci, se deosebesc*. Se mai spune că se poate împărți la Stanislavski *procesul de creație* în două stadii. Unul din aceste stadii ar cuprinde chiar această analiză în acțiune. Ceea ce e interesant pentru noi, e că e vorba de două stadii ale unui proces de *creație*, și nu de un stadiu *necreator* al procesului analizei în acțiune, urmat de un alt proces *creator* al metodei acțiunilor fizice. Primul stadiu ar trebui să facă înțelegerea textului mai vie în faza care se numea „analiza la masă", scoțînd actorul din pasivitate și făcîndu-l mai receptiv față de tot ce i se spune, iar al doilea stadiu stabilește schema acțiunilor fizice pornind de la actorul-om și ajungînd încetul cu încetul la personaj. În acest al doilea stadiu creator, acțiunile fizice ajung să se fixeze și vor genera mai tîrziu sentimentele.

Poate că unele pasaje ale articolului nu sînt clar traduse. Totuși, nedumeririle apărute în urma citirii mai atente, dar mai ales în urma încercării de a aplica practic unele învățăminte, depășesc greșelile eventuale de traducere. Încercările noastre nu au putut să dea răspuns la întrebările pe care le-am enunțat la început. Ele au dus însă la două variante în elaborarea fazelor de repetiție la o piesă de teatru. Prima variantă se aplica la Institutul de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale" și parțial în teatre înaintea apariției articolului Knebel, iar a doua variantă a fost determinată de acest articol. Ambele versiuni se bazează pe sistemul Stanislavski, dar reprezintă două interpretări diferite ale aplicării învățămintelor lui Konstantin Sergheevici. Pentru a putea supune unor discuții largi frămîntările unui grup de regizori și actori de la Institut, vom încerca să dăm mai jos ambele variante ale fazelor de repetiție. Planul pe care-l vom expune este un plan complet (cam cum ne închipuim noi sistemul Stanislavski integral aplicat), dar care niciodată n-a avut parte pînă acum de o aplicare totală în teatrele noastre.

Iată varianta întîi, înainte de apariția articolului Knebel :

1. Lectură la masă a piesei făcută de regizor în așa fel încît să nu creeze actorilor nici un fel de preconcepție față de textul dramatic.

2. Povestirea evenimentelor — a acțiunii piesei. Se urmărește să se scoată la iveală ce anume au reținut mai bine actorii. Se caută ceea ce Stanislavski numea „puncte luminoase", adică locurile din piesă unde actorul intuiește dintr-o dată personajul fără nici o explicație din partea regizorului. Aceste „puncte luminoase" se pot urmări încă de la povestirea piesei, deoarece actorii rețin mai bine tocmai acele pasaje pe care le pricep mai bine.

3. Se citește piesa din nou — lectură logică — de către actori. Se stabilesc tema și ideea operei.

4. Se face o citire „ad libitum" de către actori. Regizorul îi îndeamnă să citească cum cred ei de cuviință (adică „cum simt"). După aceea se discută pentru ce s-a citit așa sau altfel. Această repetiție are două obiective : a) ies la iveală mai limpede unele preconcepții ale actorilor, împotriva cărora va trebui dusă o luptă susținută, căci vor genera șabloane dacă nu se înlătură, și b) se vor vedea și mai limpede „punctele luminoase".

5. Se trece la construirea schemei acțiunilor fizice. Se caută verbele care rezumă acțiunile și se pun actorii — ei și nu personajele — în situațiile piesei. Se parcurge astfel toată piesa, urmărindu-se logica acțiunilor după logica vieții.

6. Se reiau repetițiile de la început și se apropie actorii în mod subtil de situațiile mai complexe din piesă, de caractere, epocă etc. Se urmărește întocmai procesul parcurs de Stanislavski-Torțov cu scena „alarmei" din *Othello*, descris în *Munca actorului cu rolul*.

7 Se trece la textul autorului. Din această indicație se înțelege că tot ce s-a făcut pînă acum a fost pe text improvizat. Trecerea la textul autorului este pînă în prezent faza cea mai gingașă și cea mai nerezolvată.

După aceea urmează finisarea și repetițiile generale. Costumul și schița de decor apar chiar de la faza notată cu cifra 6. De la punctul 1 pînă la 5 (exclusiv) avem de-a face cu o fază de analiză, necreatoare. De la punctul 5 în sus începe munca de creație.

Iată fazele așa cum le-am înțeles din textele lui Konstantin Sergheevici. Dacă articolul lui Knebel se referă la punctul 6, atunci rămîne numai o singură întrebare în picioare: De ce se socotește această fază necreatoare? Sau se întrerup repetițiile propriu-zis creatoare pentru a analiza? Aceasta ni se pare însă complet derutant pentru actor.

Iată ce faze de repetiție presupunem a fi valabile după apariția articolului scris de Knebel:

Punctele 1, 2, 3 și 4 rămîn neschimbate. Urmează un punct 5: *Analiza în acțiune a piesei.* Adică se pune actorul în situația personajului cu toate atributele acestuia (caracter, epocă etc.) forțîndu-l pe actor să întîmpine greutăți. Odată dificultatea sezisată, nu se mai insistă. Apoi pe baza acestor nedumeriri se revine la fiecare repetiție la masă, ca să se compare așa cum spune Knebel, ceea ce a făcut actorul cu ceea ce cere autorul. În felul acesta se studiază viu, interesant, tot ce e legat de piesă și personaje.

Această completare a punctelor 1, 2, 3, 4 încheie faza necreatoare, urmînd să se înceapă fazele creatoare cu punctul 6: Se începe construirea eșafodajului de acțiuni fizice, pornind de la omul-actor. La fel ca la punctul 5 al variantei întîi.

7. Se trece pe nesimțite la caracterul complex al personajului, la epocă etc. Adică la fel ca la punctul 6 al celeilalte variante, numai că se pare că de data asta trecerea se face într-un mod mult mai lin, actorul avînd în urma fazei analizei în acțiune căile sufletului mult mai deschise pentru acest salt calitativ din creația sa.

Mai departe repetiția se desfășoară la fel ca in varianta întîi: trecerea la textul autorului, finisarea, generalele...

Deosebirea dintre cele două versiuni e ușor de sezisat. Varianta a doua prevede o perioadă necreatoare de analiză a textului în acțiune, care are menirea să pregătească mai bine celelalte repetiții cu caracter creator. Este ca și cum am prepara pămîntul în agricultură, îngrășîndu-l, arîndu-l pentru a începe apoi perioada de fecundare: semănatul, îngrijirea plantei sau a cerealelor în timpul creșterii lor. Dacă articolul scris de Knebel se referă la o astfel de completare a repetiției, sau dacă analiza se integrează total în metoda acțiunilor fizice, fiind atunci însă nu o completare, ci o fază de creație, iată întrebarea care rămîne încă în picioare.

Din propria noastră experiență putem relata că la Institut, studentul Esrig din anul III regie, aplicînd varianta întîi cu studenții Flavia Buref (anul IV actorie), Sinișa Ilcev (anul IV regie-film) și Cosma Brașoveanu (anul III actorie) la piesa *Ursul* de Cehov, a obținut bune rezultate prin trecerea nemijlocită la construirea logică a liniei acțiunilor fizice. El a îmbinat pe tot parcursul analiza cu găsirea acțiunilor fizice. Totuși alții care au încercat să-l pună pe studentul-actor în situația de a analiza în acțiune textul au obținut și ei succese, dar trebuie să menționăm că într-un fel și această analiză a însemnat creație. Mai tîrziu, obținîndu-se anumite lucruri în faza de analiză, ele s-au păstrat pînă aproape de faza finală, indiferent dacă regizorul sau actorul a vrut-o; independent de faptul dacă se obținuse un moment bun de retrăire sau un șablon.

În teatrul romînesc, lămurirea aplicării practice a sistemului Stanislavski este o sarcină de seamă a actorilor și regizorilor noștri. Unii regizori au început să aplice exerciții cu text improvizat la repetițiile din teatre. Aplicarea acestor studii nu reprezintă însă o perioadă anumită a ansamblului de repetiții, ele intervenind ori de cîte ori e nevoie. Contribuția acestor regizori, în primul rînd, la lămurirea problemelor metodei științifice ar fi prețioasă.

W. SIEGFRIED

Impresii din China

Păstrasem o puternică impresie despre teatrul chinez încă din 1953 cînd, în cadrul Festivalului Tineretului Mondial de la București, am văzut cîteva fragmente de operă și balet. Această impresie s-a desăvîrșit chiar de la primul spectacol pe care l-am văzut la Pekin. Era un spectacol viu, colorat, a cărui tematică se înfățișa deosebit de limpede chiar pentru un om de teatru neavizat sau neintrodus în problemele specifice ale teatrului chinez. Era dinamic, prezenta o înlănțuire firească, organică, a părților cîntate ale recitativelor și ale baletului cu acțiunea dramatică, pe care o împlinea.

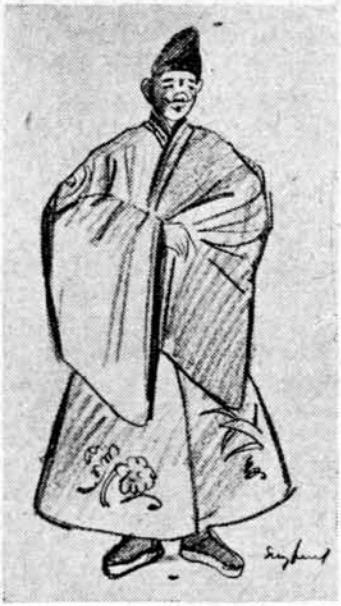
Toate aceste lucruri mi-au fost foarte clare — ele erau deosebit de convingătoare. Atenția susținută, aplauzele publicului care subliniau la scenă deschisă măiestria actorilor, încordarea cu care urmărea desfășurarea acțiunii, exploziile de rîs care subliniau momentele comice, toate aceste manifestări arătau că publicul urmărea ca un fin cunoscător spectacolul. Între scenă și sală se stabilea acel contact care dovedea, pe de o parte, măiestria actorilor și, pe de altă parte, capacitatea subtilă de apreciere a unui public pasionat iubitor de teatru.

În China sînt aproape două mii de trupe teatrale ; pentru publicul chinez teatrul nu este numai un divertisment, ci și o necesitate și o obișnuință căpătată de-a lungul veacurilor.

Teatrul clasic chinez — opera populară — s-a născut, cu sute de ani în urmă, din baladele și legendele populare. Ele vorbeau despre eroii apărători ai patriei, despre supunerea filială, despre fidelitatea în căsnicie. Sînt comedii, tragedii sau simple povești de dragoste. Jucate la început de amatori, ele au fost interpretate mai tîrziu de trupe profesioniste locale. Fiecare dramă populară locală își are caracteristicile ei proprii : la unele sînt subliniate trăsăturile de umor, la altele cele lirice ; unele pun accentul pe dans și muzică, altele pe recitativ. Toate au însă ca trăsătură comună îmbinarea cuvîntului rostit, acompaniat de muzică, cu baletul, aria, acrobația și pantomima.

Scena tipică folosită de aceste trupe este o platformă deschisă pe trei părți, cu un proscenium care înaintează adînc în public, prevăzută pe fund cu două coloane care susțin un acoperiș. Între cei doi stîlpi există un fundal cu două intrări. Cîteodată, acest fundal este prevăzut cu un balcon folosit de actori, întocmai ca în teatrul elizabetan. Același dispozitiv al scenei în aer liber a fost păstrat mai tîrziu și pentru teatrele închise și îmbogățit cu fundale, perdele laterale și cortine, în fața cărora se joacă. Decorul este inexistent, locul de acțiune este sugerat de actor prin jocul său, iar recuzita se reduce la cîteva obiecte convenționale — de obicei o masă, două scaune și cîteva steaguri — care, rînd pe rînd, acoperite cu țesături simple sau bogat ornamentate devin : scaun obișnuit, tron, litieră, sau, dacă sînt grupate pe un practicabil cu trei trepte pe fundul scenei, sub un baldachin, un tribunal convingător. Această convenție este acceptată de public în virtutea unei vechi tradiții și datorită jocului plin de imaginație și fantezie al actorului, care se comportă față de obiectele imaginare ca și cum ele ar fi într-adevăr concrete.

La baza jocului actorului stau adînca cunoaștere a realității și puterea de esențializare care se traduce pe scenă prin gesturile și mimica caracteristice fenomenului



Rol comic Cion

de viață transpus artistic. Convenția în teatrul chinez nu este numai învățată, transmisă din generație în generație, ea este alimentată de experiența proprie a fiecărui actor care — fie că deschide o ușă imaginară, urcă sau coboară o scară care nu există, sugerează mersul călare sau faptul că se află în trăsură — exprimă în formă artistică, prin expresia feței, mișcarea mîinilor și a picioarelor, prin concentrarea întregului trup, tot ceea ce este mai caracteristic în acțiunile oamenilor din viața reală în situațiile date.

Din diferitele forme ale dramei populare locale din nord și est, s-a născut, la începutul sec. XIX, la Curtea imperială din Pekin, ca o sinteză, drama numită *Ching-Hsi* (Opera din Pekin) devenită clasică prin limba unică literară și prin îmbinarea armonioasă, în cadrul spectacolului, a tuturor elementelor ei constitutive. La aceasta au colaborat artiști de seamă ai timpului — poeți, actori, muzicieni și pictori-decoratori.

Am văzut multe spectacole de tragedie, de comedie, spectacole formate din mai multe piese într-un act și în toate am admirat marea artă a actorului chinez care are la bază o disciplină riguroasă, o capacitate de concentrare fără seamăn, o suplețe psihică și corporală excepțională, o comandă perfectă a tuturor reflexelor, o permanentă dirijare a emoției creatoare, toate dublate de o înaltă conștiință artistică. Rolurile în opera clasică chineză sînt complexe. Ele cer actorului, în cadrul aceleiași piese, egale mijloace de exprimare de tragedie ca și de comedie.

Am văzut pe celebra actriță Li Iu-U în rolul titular din piesa *Zeița care coboară din Paradis*. Ingenuă în prima parte a piesei, cu puternice accente de comedie, actrița capătă accente sfîșietoare de mare amploare tragică în momentul în care un trimis al Cerului îi poruncește să se întoarcă în Paradis și să-și părăsească soțul muritor și copilul pe care îl are cu el. Zeița luptă să-și salveze dragostea. Sfîșiată între destinul implacabil și sentimentul ei pentru bărbatul pe care îl iubește, dar care este incapabil prin esența lui terestră să înțeleagă, să realizeze situația tragică în care se află, zeița se zbuciumă și încearcă să obțină o amînare de la trimisul Cerului. Dar în clipa în care acesta desfășoară în fața ei, în sunetul mereu crescînd al tobelor și al instrumentelor de percuție, un uriaș firman ceresc de culoare orange — culoare dominantă în acel moment în compoziția coloristică a tabloului — ea pricepe inutilitatea oricărui efort și capătă, din nou, conștiința esenței ei divine și a disciplinei din care face parte. Pe parcursul întregii piese, sentimentul dominant este iubirea zeiței pentru bărbat, dar din această clipă, odată cu conștiința divinității ei, această dragoste se transformă într-o mare compasiune și duioșie. Cu superioritatea unui zeu, cu căldura unui om, zeița începe, în etape, despărțirea grea pentru ea și neprevăzută încă pentru bărbat. Îl plimbă pe malul unei ape, îi arată doi peștișori, îi arată văzduhul în care plutesc două păsări și-l lămurește blajin că și viețățile care se iubesc se despart, că fericirea nu e veșnică. În sfîrșit, în el începe să se trezească bănuiala, neliniștea. Tobele bat din ce în ce mai tare, zeița trebuie să plece. Se desprinde, se depărtează, se întoarce, se depărtează iar, și de sus, de acolo unde s-a ridicat — în dimensiunile reale, cîțiva centimetri, dar în dimensiuni simbolice, o veșnicie — îi aruncă mantia ei, ca să-l ocrotească de rele. Omul, slab, se prăbușește comic sub greutatea mantiei.

Actrița Li Iu-U realizează toate acestea cu mijloace multiple — de la gesturi, mimică, inflexiuni de glas intense, dar omenești, la atitudini și gesturi hieratice — continuînd, însă, să rămînă același personaj, continuînd să-și iubească bărbatul, exprimînd, numai la alt mod, pasiunea ei neclintită.

Atît la Pekin, cît și la Shanhai, la Canton, la Hancen, la Mukden și Tien-Sin am văzut mari actori, minunați regizori, admirabili decoratori. În opera clasică chineză există patru mari categorii de roluri : *Șen* — roluri pozitive bărbătești, *Dan* — roluri feminine, *Tzi* — personaje militare și *Cion* — personaje de comedie. Fiecare din această mare categorie cuprinde în ea o gamă variată și multiplă de personaje și caractere. Fiecare din aceste categorii necesită o disciplină specială, un studiu îndelungat, care începe foarte de timpuriu. Astăzi, ca și în trecut, elevii încep studiul artei actorului la vîrsta de zece ani, iar studiul durează opt ani. Intrarea într-o categorie sau alta depinde de însușirile tînărului actor, ținîndu-se seama de glas, figură, statură și temperament. Aspectul fizic corespunzător este absolut necesar interpretării respectivului gen de rol. De altfel, acest lucru este tot atît de necesar și trebuie respectat, în teatrul clasic, ca și în cel modern. Niciodată nu am văzut pe scena teatrului chinez un rol de împărat, ministru al Cerului, magistrat, ingenuă, cochetă, ducesă sau june-prim susținut de un actor care să nu aibă fizicul corespunzător emploi-ului. În distribuirea rolurilor pozitive sau negative în teatrul modern chinez se ține totdeauna seama de aceste legi, de însușirile de bază ale actorului.

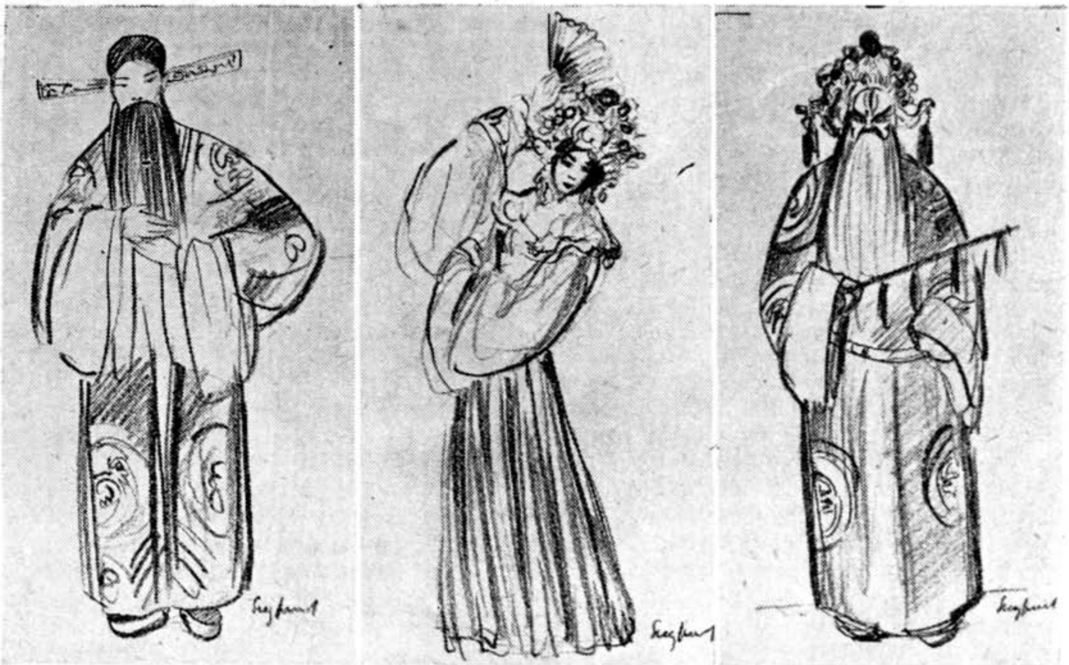
Desigur, toate aceste însușiri inițiale sînt subliniate și amplificate de arta pictorului de costume și de machiaj.

În opera clasică chineză machiajul este tradițional și convențional. La prima vedere s-ar părea că actorul poartă o mască viu colorată. De fapt, actorul este machiat. Machiajul ține seama de planurile mobile ale feței și este completat de peruci savante, de podoabe (bijuterii și pene) și ele tradiționale. Costumul este întotdeauna bogat ornamentat, teatral, de o subtilă și complicată policromie. Acordurile de culoare sînt permanente atît în cadrul unui costum, cît și al costumelor între ele, iar totul este raportat la tonul de bază al fundalului.

Există o simbolică a costumului ; publicul știe cu ce personaj are de-a face de la prima apariție a actorului în scenă, înainte chiar de a începe să joace datorită costumului și machiajului lui. În bogata ornamentare a costumului există o scară de valori și, prin culoare și formă, dar nu prin material, se stabilește de la început ierarhia socială a personajelor. Bunăoară într-o scenă pe care am văzut-o la opera din Shanhai, stăteau față în față fiica de împărat și țăranca săracă. Prima era îmbrăcată într-o rochie de atlas galben, culoare rezervată exclusiv Curții imperiale și forțelor cerești, — acoperită de bijuterii sclipitoare. Țăranca săracă purta un costum tot de atlas, dar negru — culoare rezervată oamenilor umili — și o perucă, de asemenea împodobită cu bijuterii, dar mai puțin bogate. Diferența de clasă, distanța astrală dintre fata de împărat și femeia din popor, reies clar pentru toată lumea din acest raport de culoare și cantitate de podoabe și nu din valoarea intrinsecă a materialului sau prin ostentația naturalistă a unor zdrențe. Același lucru în ceea ce privește reprezentarea unui cerșetor care, prin petice multicolore, savant distribuite pe un costum de mătase, crea înfățișarea convingătoare a sărăciei.

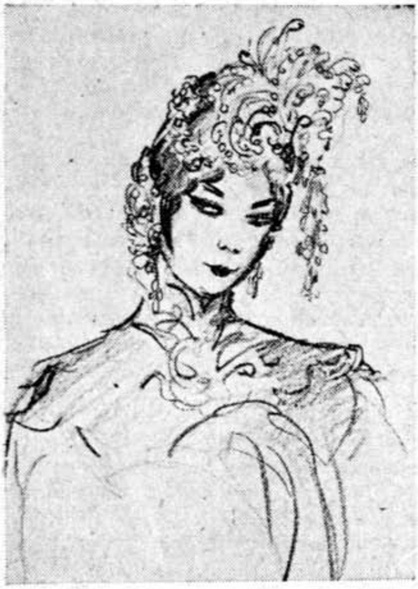
În aceste condiții — cu un machiaj dens, cu perucă, încărcat de podoabe și

Rol bărbătesc Șen, rol feminin Dan, personaj militar Tzi



de un costum complicat — actorul chinez trebuie să joace, să cînte, să danseze, să facă acrobații. De aceea, costumul este o operă de artă și prin felul cum este construit. El ține seama de necesitățile de mișcare a corpului. O mînecă, de pildă, este construită ca o armură medievală, din părți detașate, lăsîndu-se libere articulațiile. Și totuși costumul își păstrează forma lui perfectă liniară, orice mișcare ar face actorul.

Muzica în teatrul chinez deține un rol deosebit și important. Ea nu e numai fundal și acompaniament al recitativelor și ariilor, ci are un rol activ în acțiunea dramatică și intervine în anumite momente ca unul din elementele ei componente. Convențională ca și decorul, costumul și machiajul, ea creează atmosferă, intensifică momentele culminante, acompaniază aria și recitativul și susține și îmbracă sonor întregul spectacol.


Li-Iu-U în rolul zeiței

Una din problemele care preocupă în mod special oamenii de teatru din China în ceea ce privește opera clasică este introducerea elementelor de decor ca mijloc de caracterizare a locului de acțiune. Cînd decorul izbutește să sugereze printr-o metaforă plastică locul de acțiune, atunci el este binevenit, căci întregește jocul actorului, lăsîndu-i deplină libertate creatoare. Dar am văzut unele spectacole în care decorul, în mod abuziv față de gen, satura spațiul scenic și răpea actorului o serie de posibilități de sugerare. Oamenii de teatru chinezi caută să îmbine în mod armonios și judicios față de genul foarte special al acestei arte, elemente esențiale de decor cu expresivitatea jocului actorului și cu machiajul și costumul tradițional. Un exemplu de îmbinare reușită este Opera din Shaosing, în care, după o veche tradiție, toate rolurile sînt jucate de femei. Aci decorul este format din cîteva elemente de o mare expresivitate. Teatrul din Shaosing folosește în mod curent fundalul, fie pictat, fie proiectat, fie combinat din aceste două elemente, cu laterale în perdele simple, de obicei de o culoare care face acord permanent cu costumele, obținînd efecte pur picturale prin intensificarea culorilor și prin transpunerea formelor. În ceea ce privește spațiul scenic, el rămîne la dispoziția actorului, cu excepția cîtorva elemente strict necesare desfășurării acțiunii, și care pot fi înlăturate, cu ușurință, în vederea dezvoltării scenelor de balet. Folosirea cortinelor și jocul la față de cortină rămîn mai departe tot atît de valabile și de necesare acțiunii neîntrerupte, care dă ritm și unitate spectacolului. La teatrul din Shaosing costumul este convențional, machiajul realist, iar jocul, o îmbinare a mijloacelor de expresie ale actorului de operă clasică chineză cu acelea ale unui actor de teatru modern. Departe de a fi un lucru hibrid, spectacolele Operei din Shaosing au un farmec deosebit, sînt pline de poezie, armonios închegate și foarte gustate de public.

Teatrul din Shaosing este, însă, o excepție. În general teatrul de operă chineză a fost interpretat, ca și teatrul grec și cel elizabetan, în exclusivitate de bărbați. Cu timpul, femeile au pătruns în teatru, dar încă și azi numeroase roluri feminine își găsesc neîntrecuți interpreți în travesti.

Unul dintre cei mai străluciți actori de travesti este Mei-Lan-Fan, care și-a sărbătorit de curînd 50 de ani de teatru și 60 de ani de viață. El se trage dintr-o familie de actori, interpreți de roluri feminine din tată în fiu. El însuși, în tragedia *Șarpele alb* joacă alături de fiul lui, care deține rolul confidentei. Datorită nu unui machiaj savant, ci printr-o întreagă gamă de gesturi și atitudini care sugerează tinerețea, Mei-Lan-Fan a rămas și astăzi, în ciuda celor 60 de ani ai săi, primul interpret al rolurilor de ingenuă și curtezane din repertoriul clasic de tragedie și comedie. Mei-Lan-Fan este un cercetător și un inovator în domeniul teatral. El mi-a vorbit de cercetările lui îndelungate și încununate de succes, de încercările lui de a duce mai departe arta stilizării unui gest, mi-a vorbit de necesitatea cunoașterii și aprofundării realității, de necesitatea studiului plasticii, a muzicii, a poeziei, de faptul că actorul trebuie să fie un adevărat om de cultură.

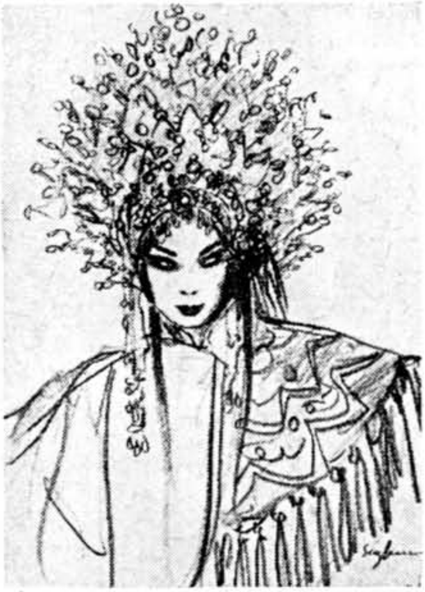
Alături de teatrul clasic, s-a dezvoltat teatrul modern, care cunoaște în China o mare popularitate. El a răspuns, prin conținutul său, unor nevoi stringente ale poporului, care dorea să-și exprime și în teatru noile lui condiții de viață și luptă pentru a le cuceri.

Există în China nenumărate trupe de teatru modern. În general ele s-au format din trupe de amatori, în timpul revoluției chineze. Teatrul acesta este revoluționar, tematica atacată de dramaturgia modernă oglindește transformările sociale și realizările din China nouă. În același timp se scriu și se joacă piese care demască moravurile feudale din trecut și suferințele poporului din vremea asupririi.

Noua dramaturgie a reușit să dea opere valoroase, cum e, de pildă, *Fata cu părul cărunt*, o încercare izbutită de a folosi, în mod creator, forma clasică a genului de operă chineză pentru exprimarea unui conținut nou. Spectacolul este deosebit de emoționant și bogat, el prilejuiește actorilor-interpreți creații de proporții neobișnuite în drama modernă.

În piesa *Furtuna*, scrisă acum 25 de ani și reluată cu un imens succes la „Teatrul de Artă al Poporului" din Pekin, Tsao-Iu, celebrul scriitor dramatic, demască moravurile unei familii burgheze din trecut și condiția de viață a oamenilor de rînd. Proporțiile monumentale ale conflictului și ale sentimentelor, economia de timp și spațiu, intensitatea pasiunilor, toate acestea fericit înrîurite de tradiția teatrului clasic chinez, au o amploare de tragedie. Interpretarea și regia se ridică și ele la proporțiile monumentale ale piesei.

La baza artei actorului de teatru modern chinez stau aceleași legi de disciplină severă, aceeași putere de trăire, de imaginație, de concentrare și un splendid simț al valorii cuvîntului.


Mei-Lan-Fan în rolul ibovnicei imperiale

Există institute superioare de învățămînt teatral în toate centrele mari ale Chinei — la Pekin, Shanhai, Tien-Sin și Mukden. Am vizitat aceste institute și am luat contact cu profesori și studenți. Am asistat la mai multe ore de curs și mi-am dat seama de înaltul nivel artistic și de dăruirea profesorilor, aleși dintre cei mai mari artiști, precum și de conștiinciozitatea excepțională a studenților. Localurile institutelor de artă sînt spațioase, dotate cu tot ce este necesar unei bune desfășurări a cursurilor, sălile de curs, deși foarte simple, au o atmosferă plăcută, îmbietoare prin culoarea zidurilor și a mobilierului care este îmbrăcat deseori în cea mai simplă pînză, vopsită, însă, într-un ton care face un desăvîrșit acord cu culoarea peretilor. Aproape toate sălile de curs dau într-o grădină de dimensiuni reduse, dar încîntătoare, care întreține necontenit în student sentimentul dragostei pentru natură. Gustul pentru frumos, pentru armonie, este permanent stimulat. Studenții sînt în permanent contact cu miscarea teatrală. Încă din scoală, viitorii actori au o strînsă legătură cu tot ce este traditie artistică și, în același timp, cu ultimele realizări ale teatrului contemporan în toate manifestările lui.

Teatrul modern chinez a pus în fața artiștilor probleme complexe. O problemă importantă este aceea a decorului în trei dimensiuni. Pictorii scenografi au realizat, pe baza vechii tradiții, lucruri uimitoare în ceea ce privește compoziția decorului, a formei lui și a culorii. Din teatrul clasic, ei au luat puterea de transpunere a realității în mod artistic, poezia și permanenta armonie între costum și decor. Datorită studiului picturii clasice chineze, scenografia modernă a fost ferită, de la început, de orice fel de tendință naturalistă, mergînd, în mod firesc, la forma esențializată.

În piesa *Încercarea* de pildă, jucată la Shanhai, acțiunea dramatică se petrece în localul unei fabrici și acasă la directorul ei. În acest interior oarecare, aparent arid, scenograful a adus atît prin plantație, prin volume cît și prin culoare, prin fereastra deschisă către un fragment de peisaj, prin fluctuațiile de lumină, prin intensitatea unui cer albastru, poezia și viața de dincolo de cele trei ziduri ale decorului. De altfel, acest lucru nu rămîne izolat, ca o contribuție separată, deoarece întreaga concepție a spectacolului, atît a regizorului cît și a actorilor, se întemeiază pe aceleași principii. *Încercarea* este un spectacol omogen, plin de viață, și de aceea, convingător.

Am mai văzut la Pekin *Rîpa balaurului,* una dintre cele mai însemnate producții ale dramaturgiei contemporane chineze. Acțiunea piesei se petrece înainte și după eliberare, într-un cartier mărginaș, în care nu pătrundea niciodată soarele, în care ploile de primăvară inundau locuințele. Nu era un cartier, ci o fundătură, o groapă în care trăiau oamenii în cea mai adîncă mizerie. Piesa, de un dramatism profund, străbătută de sentimente intense, cu caractere puternice și variate, zugrăvește rezistența surdă, la început, apoi, treptat, treptat, unitatea de luptă a celor care au rezistat și care, în a doua parte a ei, după eliberare, construiesc viața nouă. Spectacolul este realizat într-o suită de tablouri expresive, concentrate, puternice, cu momente de încleștare dramatică și cu un largo final, care deschide o vastă și luminoasă perspectivă. De altfel, majoritatea pieselor moderne au marea calitate de a angaja totdeauna un conflict puternic, cu momente culminante în acțiunea dramatică, și sînt construite cu un desăvîrșit simț al compoziției. Orientat pe această cale, strîns legat și în felul acesta de tradiția teatrului clasic, teatrul modern, dramaturgia modernă chineză, se dezvoltă pe măsura legilor universale ale adevăratului teatru.

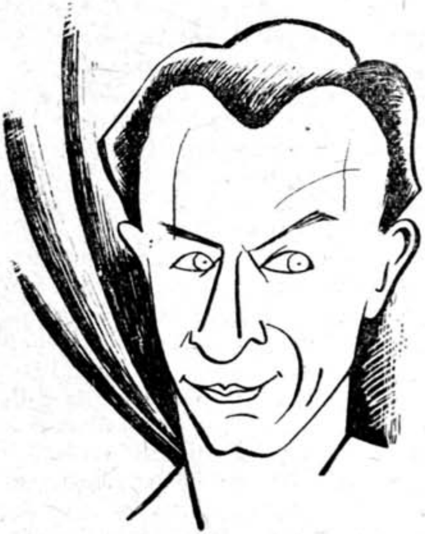
Repertoriul teatrului modern cuprinde și drame istorice. Un strălucit reprezentant al acestui gen este marele poet Go-Mo-Jo, președintele Academiei de științe, laureat al Premiului Internațional pentru Pace, una dintre cele mai de seamă personalități ale Chinei noi. Go-Mo-Jo este poet, prozator și dramaturg. Din lucrările lui dramatice, cea mai importantă este *Ciu I-Uan,* dramă istorică în versuri, de o neînchipuită frumusețe poetică. Eroul piesei este poetul-luptător pentru libertate și adevăr, Ciu I-Uan, care a trăit în China antică și a cărui artă a orientat sute de ani poezia chineză. Prin construcția ei dramatică, prin frumusețea și puternica individualizare a personajelor, prin problematica universal valabilă, prin frumusețea imaginilor, prin dialogul dramatic, această piesă este una dintre valoroasele creații ale dramaturgiei universale.

Uriașul număr de spectatori care vine în fiecare seară la cele 2000 de teatre din marea Chină, dovedește, prin emoția și entuziasmul lui, în ce măsură teatrul chinez răspunde nevoii de frumos, de exprimare într-o formă artistică a celor mai adînci gînduri și sentimente ale lui. Și ca o mai elocventă dovadă de intimă și profundă legătură între popor și artiștii lui este sărbătoarea anuală de pomenire a lui Ciu I-Uan.

Acum două mii și ceva de ani, poetul Ciu I-Uan, exilat și bătrîn, și-a pus capăt zilelor, aruncîndu-se într-un fluviu. De două mii și ceva de ani, fiecare chinez din acest nesfîrșit popor plămădește, în a cincea zi a lunii mai, turte de orez, pe care, noaptea, la lumina lampioanelor, pe lacuri, pe rîuri, pe fluvii, pe mare, le aruncă hrană peștilor și vietăților apelor, pentru ca ele să nu mănînce din trupul lui Ciu I-Uan. Cînd un popor întreg se simte atît de legat de unul din marii lui cîntăreți, este firesc ca arta să-i fie atît de necesară, să ajungă la asemenea desăvîrșire.

(Ilustrațiile autorului)

Heinar Kipphardt: „Ne supără și ne bucură lucruri asemănătoare”



Heinar Kipphardt, autorul comediei Se caută urgent un Shakespeare, *ne-a vizitat de curînd țara. Tînărul dramaturg german, căruia meritele creației sale literare i-au adus cinstea de a fi distins cu Premiul Național al R. D. G. pe 1953, ne-a împărtășit cîteva din impresiile culese în scurta întîlnire avută cu mișcarea teatrală din țara noastră și ne-a vorbit despre mișcarea teatrală din Germania democrată.*

„M-a bucurat — *ne spune Kipphardt* — faptul că am avut prilejul să văd piesa mea pe scenele mai multor teatre din țara dv. La Teatrul din Giulești, la secția germană a Teatrului de Stat din Timișoara și la Teatrul de Stat din Craiova. Am putut să-mi dau seama cu cîtă grijă și tragere de inimă s-a muncit în toate cazurile pentru realizarea spectacolului, cît de puternic s-au identificat diferitele colective actoricești cu intențiile autorului. Pentru mine, ca autor, a fost o experiență aproape tulburătoare și cu atît mai neașteptată, cu cît atunci cînd am scris piesa, nu gîndeam că ea va fi jucată în străinătate. Realitatea a dovedit, însă, că — în toate țările care construiesc socialismul — ne supără și ne bucură lucruri asemănătoare. Desigur, nivelul spectacolelor cu *Se caută urgent un Shakespeare* a fost foarte diferit, dar pot spune că ansamblurile celor trei teatre au înțeles să fie instrumente de comunicare a viziunii autorului. După reprezentații, am avut convorbiri foarte interesante și — cel puțin în ce mă privește — foarte utile cu interpreții.”

Scriitorul german se ocupă apoi mai pe larg de aspectele esențiale și fenomenele ce i se par a fi cele mai semnificative în mișcarea teatrală din țara lui.

„Stadiul actual de dezvoltare a artei teatrale din Germania nu poate fi cercetat, fără a se aminti situația socială și politică generală a întregii țări — *ține să precizeze el de la bun început.* — Noi, cei din R.D.G. facem totul pentru a menține unitatea culturii germane, folosim și sprijinim orice posibilitate de comunicare reciprocă între scriitorii care trăiesc în cele două părți ale Germaniei. La noi se joacă piesele unor dramaturgi antifasciști din Vest, deoarece înțelegem să încurajăm toate eforturile îndreptate împotriva reînvierii tendințelor imperialiste în țara noastră. Cît privește teatrul din Germania occidentală, ceea ce îl caracterizează este absența oricărei preocupări de a cerceta în spirit critic realitatea înconjurătoare, sau de a influența această realitate în sensul atingerii unor anumite țeluri de viitor."

Și după o pauză, nu lipsită de semnificație :

„...Care era situația la noi, în R.D.G. in 1945 ? O abundență de rudimente rămase din etapa burgheză a culturii noastre teatrale, o degenerare, o sălbăticire a limbii — moștenire de la fascismul german —, o ideologie fragmentară, neînchegată. S-au conturat atunci strădanii numeroase și totodată foarte diverse, pentru a se ajunge la o nouă artă teatrală.

„Staatstheater" este format din două unități : „Deutsches Theather" și „Kammerspielhaus" (Studioul) și este condus de Wolfgang Langhoff. E o instituție cu mari tradiții, care și-a primit cele dintîi impulsuri de viață de la Otto Brahm. După cum știți, Brahm nu a fost un regizor, ci un critic, am putea spune, un conducător literar, înzestrat cu un simț excepțional în descifrarea sensurilor și curentelor epocii, un mare descoperitor de autori ca Hauptmann, ca Ibsen. Polemizînd cu adepții academismului scenic de la „Hoftheater", el a apropiat teatrul pe care-l conducea de noua mișcare ce se dezvolta în cercurile militante pentru democrație și s-a străduit să creeze un *teatru al autorului,* un teatru a cărui sarcină primordială o constituiau simplitatea, fidelitatea față de conținutul operei literare și actualitate, un teatru de un tip cu totul nou în Germania. Noi, cei de astăzi, ne simțim deosebit de îndatorați lui Otto Brahm. Tradiția întemeiată de el formează astăzi un element esențial al artei actoricești pe scena noastră.

Mult mai cunoscut este urmașul lui Otto Brahm la conducerea lui „Deutsches Theater" : Max Reinhardt. El a fost un strălucit magician, un mare poet al scenei, un remarcabil detector de talente actoricești ; lui i se datorează promovarea multora dintre marii actori germani, sub conducerea lui, teatrul a devenit un *teatru al actorului.* Trebuie, însă, să spunem că Reinhardt nu a avut punctul de vedere ferm al lui Otto Brahm și nici voința lui de a interveni în realitate și a o influența.

În ce ne privește, noi încercăm, în elaborarea unui nou stil de interpretare, să ne inspirăm în primul rînd din simplitatea sobră și din fidelitatea clară față de text, care erau principiile fundamentale ale lui Brahm. Ne străduim să dobîndim un stil care, din toate soluțiile posibile pentru o scenă, să se oprească totdeauna la soluția cea mai simplă, un stil care să se ferească de orice efect „teatral" ca atare. Într-o perioadă de început, în inscenările noastre, ne-a preocupat în primul rînd elementul culorii și abia mult mai tîrziu — pentru a fi mai precis, abia în ultimii ani — am încercat să împlinim stricta fidelitate față de text, îmbogățind-o cu cele mai bune realizări ale lui Max Reinhardt, fără a pierde din vedere țelul nostru, acela de a fi un teatru al autorului. Voim să creăm un teatru care să aibă întreaga bogăție a genului, întreaga strălucire a artei actorului, întreaga poezie a scenei.

În strădaniile noastre pentru înnoirea teatrului ne-a fost de un imens ajutor confruntarea cu opera actoricească și regizorală atît de însemnată a lui Stanislavski. Ceea ce ne interesează, înainte de toate, la Stanislavski sînt roadele eforturilor din perioada mai tîrzie a vieții lui ; ele se cer adaptate dramaturgiei fiecărei țări, trebuie cercetate în spirit critic și aplicate în spirit critic în condițiile specifice proprii."

„Noi urmărim — *continuă Kipphardt* — ca spectatorul nostru să simtă că ia parte la evenimente ce se petrec *acum,* la o acțiune dramatică ; voim ca spectatorul să trăiască acțiunea odată cu cel ce o interpretează și pe această cale să fie îndemnat să-i adîncească conținutul cu gîndirea.

Orice lucrare dramatică conține momente emoționale și altele reflexive, raționale ; analog, sentimentul și gîndirea se succed de-a lungul desfătării pe care o prilejuiește un spectacol teatral și pe parcursul trăirii teatrale. În ce ne privește, sîntem adversarii unui teatru lipsit de eficiență, cu alte cuvinte, ai unui teatru care nu stîrnește decît sentimente, iluzii și nu impune spectatorului să gîndească. Nu voim un astfel de teatru. Pe de altă parte, nici nu socotim că teatrul este un fel de școală, menit doar să provoace procese de gîndire. În această privință, punctul meu de vedere diferă de acela al unui alt curent caracteristic pentru viața noastră teatrală, de teatrul lui Bertholt Brecht."

Îi cerem scriitorului german să concretizeze afirmațiile sale în legătură cu *această problemă. Numele lui Brecht are o rezonanță internațională, piesele lui sînt jucate aproape în toată lumea; a început să se vorbească despre o școală regizorală brechtiană. De aceea, nu ni s-a părut lipsită de interes o precizare, pentru oamenii de teatru din țara noastră, în legătură cu rolul lui Brecht în renașterea și înnoirea creației dramatice și scenice germane.*

„Știți de bună seamă, — *ne răspunde Kipphardt* — că opera dramatică a lui Bertholt Brecht — pe care, personal, o consider a fi cea mai de seamă în Germania, astăzi — s-a născut către sfîrșitul deceniului al treilea și a continuat să se dezvolte în timpul fascismului german, pe cînd Brecht se afla în emigrație. Această operă s-a ridicat împotriva teatrului de iluzie, împotriva teatrului care se mulțumea să stîrnească doar sentimente. Teatrului dramatic — să nu se uite că pînă atunci dramaturgia dominase întreaga sferă de cultură occidentală —, Brecht i-a opus teoria sa, a așa-zisului teatru epic; el era de părere că numai teatrul epic este în măsură să găsească forme care pot duce la procese de gîndire, eliminînd participarea sentimentală a spectatorului la evenimentele ce-i sînt înfățișate. Cu sau fără voie, Brecht se atașează la dramaturgia lui Diderot, precum și la unele forme ale teatrului epic chinezesc. Ceea ce urmărește el este să-l facă pe spectator să nu uite nici o clipă că i se *prezintă* o acțiune, a cărei justețe el, spectatorul, este chemat să o cerceteze în spirit critic. Atît în maniera de joc, cît și — în prealabil — în maniera de a scrie, Brecht ia unele măsuri, pe care el le denumește „Verfremdungen" (obiectivări), menite să-l împiedice pe spectator să simtă odată și împreună cu personajul pus în scenă de dramaturg. În acest scop, el ne prezintă personajele sale în diferite funcțiuni și anume în scene succesive, nu concomitente. Așadar, Brecht este dușmanul oricărui teatru de iluzie: spectatorul să gîndească, nu să simtă.

Sîntem de acord cu Brecht că un teatru axat numai pe iluzie — un teatru al acțiunilor și sentimentelor luate în sine, izolate de realitate și care, lipsit de eficiență, nu duce la procese de gîndire, un teatru care nu influențează oamenii în sensul transformării realității înconjurătoare — este relativ inutil, că un atare teatru „distractiv", burghez, nu-și mai are locul în epoca noastră. Dar, spre deosebire de Brecht, cred că spectatorul va fi mai curînd stimulat să gîndească și să acționeze prin mijlocirea simțirii, decît dacă se desparte gîndirea de simțire și se pune accentul pe latura demonstrativă a jocului. Este cazul să spunem că piesele și punerile în scenă ale lui Brecht constituie opere de artă însemnată, care exercită o puternică influență asupra intelectualității, atît în Germania cît și în restul Europei. Nu mi se pare, însă, că influența lor asupra publicului nostru muncitoresc ar fi deopotrivă de puternică. Firește, viitorul ne va arăta, care stil teatral poate să exercite o mai adîncă înrîurire și cred, în ce mă privește, că acest lucru va trebui să constituie, în ultimă analiză, criteriul hotărîtor în alegerea unei metode. Părerea mea e că dramaturgia lui Brecht și teoria lui în materie de teatru vor aduce o îmbogățire substanțială mișcării teatrale și dramaturgiei în ansamblu, dar nu cred că, în cele din urmă, teatrul epic își va putea afirma superioritatea asupra celui dramatic."

Urmînd șirul relatărilor sale, Kipphardt s-a oprit îndelung și asupra rolului jucat de dramaturgia sovietică în viața actuală a teatrului german.

„Întîlnirea cu dramaturgia sovietică a fost de mare însemnătate pentru noi. Am găsit în scrierile dramaturgilor sovietici teme care ne priveau nemijlocit. Am găsit în ele un element cu totul nou în literatură: speranța. La drept vorbind, întreaga literatură critică burgheză nu a cunoscut decît eroul negativ; și ei i se poate aplica foarte bine celebra maximă a lui Valéry: *„Optimiștii scriu prost"* — un cinism frumos formulat, dar o observație eronată. Firește că dramaturgia sovietică ne-a fost în acest timp de mare ajutor. Pe scenele germane se joacă un foarte mare număr de piese sovietice, de asemenea lucrările lui Gorki, Cehov, Gogol, Tolstoi.

Meritul de seamă al dramaturgiei sovietice în ce privește Germania constă, după părerea mea, în faptul că ea ne-a prilejuit adăstarea asupra temelor noi și a stimulat în scrisul nostru metoda care pune în valoare ideile socialismului."

Această metodă — a realismului socialist — Kipphardt a urmărit-o și în scurtul lui popas făcut în țara noastră. D-sa n-a ezitat de aceea, în legătură cu teatrul romînesc, să ne facă unele mărturisiri interesante, deși ele păstrează amprenta unor impresii fugare.

„Este o realitate ce nu poate fi tăgăduită : intelectualii germani știu foarte puține lucruri despre literatura romînească, foarte puține lucruri despre cultura țării dv., foarte puțin despre arta dv. teatrală. Această situație se datorează, firește, politicii imperialismului german, care a învăluit într-o tăcere totală literatura popoarelor din răsăritul și sud-estul Europei și trebuie spus că nici după 1945 nu am izbutit, încă, să obținem cunoștințe mulțumitoare și temeinice despre țara dv. Vreau să înțelegeți că am plecat spre Romînia avînd noțiuni foarte sumare despre repertoriul dv. În Germania se cunoaște aproape exclusiv *O scrisoare pierdută* de Caragiale. Mărturisesc că așteptările mele în privința situației dramaturgiei și vieții teatrale romînești de astăzi au fost în toate privințele depășite. Am putut vedea patru sau cinci piese, care, după părerea mea, prezintă interes și pentru repertoriul teatrelor noastre, piese care vădesc în mod îmbucurător calități literare, deși, firește, de un nivel diferit. Mă refer la piese ca : *Citadela sfărîmată, Familia Kovacs.* Am revăzut, de altfel, și *Mielul turbat* de Baranga, deoarece în prezent se lucrează la „Deutsches Theater" la punerea în scenă a acestei lucrări. Și o piesă mai veche mi se pare a fi interesantă pentru repertoriul german : *Ultima oră.*

Desigur că necunoașterea limbii dv. mă împiedică să formulez o părere mai documentată asupra calităților artistice ale spectacolelor pe care le-am vizionat. Dar vă pot spune că am avut sentimentul că există la dv. un mare număr de actori foarte buni, care urmăresc, prin jocul lor, să pună în relief conținutul adevărat al situațiilor și să susțină argumentația întregii piese ; ei se străduiesc să fie actori de ansamblu și îmi pare că au o deosebită înclinație pentru piesele de atmosferă, cu multă psihologie. S-ar putea să mă înșel, dar am avut impresia că arta dv. regizorală se află la un nivel inferior artei actoricești. Mai toate înscenările au fost corecte, au respectat ideea generală a piesei, dar nu am avut senzația prezenței unei personalități regizorale care să imprime ansamblului un stil precis, subordonat ideii lucrării și să mențină acest stil cu consecvență pînă la capăt. Totodată, mi s-a părut că regizorii și actorii dv. vădesc o oarecare reticență față de genurile mai puțin uzitate în cadrul realismului. Personal, sînt de părere că pentru teatrul nostru realist este important astăzi să menținem întreaga bogăție a variatelor stiluri, în cadrul realismului. Să nu se uite că realismul nu presupune numai un joc de atmosferă, cu nuanțări psihologice, și că există și realismul fantastic, grotescul, farsa, burlescul. De asemenea, am deslușit și în ce privește scenografia o oarecare tendință spre un realism apropiat de naturalism ; scenografului nu i se acordă decît cu multe rezerve posibilitatea de a fi un factor dramatic constitutiv în ansamblul unui spectacol.

În ceea ce privește jocul actorilor, mi s-a părut mai puternic axat pe sentiment, decît la noi, în Germania. Elementele melodramatice și patetice sînt mai reliefate decît în maniera noastră de joc, sau, mai precis, patosul nostru e mai rece, mai reținut. Firește că acest lucru stă în legătură cu evoluția istorică diferită pe care a cunoscut-o arta în cele două țări ale noastre. În stilul de joc al actorilor dv. se deslușesc limpede două școli : cea germană și cea franceză..."

Întrevederea cu Heinar Kipphardt ia sfîrșit, nu însă înainte de a fi aflat de la el că în tot timpul șederii în țara noastră, a respectat un program de lucru strict : în fiecare zi a scris două-trei ore la o nouă piesă, de inspirație folclorică, cu totul diferită — ne spune d-sa — de creația lui de pînă acum.

cronica

HORIA DELEANU

Poezia contemporaneității

Perioadele de glorie ale artei teatrale au fost totdeauna intim asociate cu prezența unor conștiincioși și înzestrați rapsozi ai epocii lor, înaripați de Thalia și Melpomena. Spectatorul din toate vremile și de pe meridianele cele mai îndepărtate și-a găsit vibrații consonante cu temele tragice ale antichității, cu luminile strălucitoare, generoase ale Renașterii, cu fiorul liric al evocărilor romantismului. Dar rezonanțele cele mai profunde i-au fost invariabil trezite de poezia contemporaneității, de sensurile ei majore.

Tocmai de aceea, celebritatea așezămintelor teatrale s-a fundat de-a lungul veacurilor pe reprezentarea operelor unor martori inspirați ai realității imediate. S-ar fi înscris oare pe răbojul vremii desăvîrșirea artistică atinsă de „Globe" fără Shakespeare, de „San Luca" fără Goldoni, de „La Porte Saint-Martin" fără Balzac, de Teatrul Mic fără Ostrovski, de Teatrul de Artă fără Cehov? E sigur că nu. Tot așa cum nici marii interpreți n-ar fi dobîndit notorietatea binemeritată fără să-și bizuie arta pe imaginile tulburătoare ale contemporaneității plămădite de talentul unor iscusiți mînuitori ai condeiului. Pe Antonio Sacchi l-au făcut cunoscut și unanim apreciat comediile lui Goldoni și Gozzi, pe Talma operele lui Voltaire, pe Sarah Bernhardt piesele lui Sardou și Rostand, pe Moskvin, Kacealov, Olga Knipper repertoriul cehovian și gorkian.

În această perspectivă, sîntem încîntați să ne amintim realizările recente ale Luciei Sturdza-Bulandra în Arcul de triumf *și* Citadela sfărîmată, *lucrare care a înlesnit autentice creații și Mariei Filotti sau lui Ion Finteșteanu.*

Din păcate, memoria noastră nu se lasă furată de un cortegiu prea întins de reminiscențe pe acest tărîm. Prietenia laborioasă dintre teatre și autori, căutarea continuă, pasionată a unora de a-și găsi afinitățile cele mai potrivite cu stilul, cu amprenta personală a celorlalți, nu s-a desfășurat întotdeauna în condiții desăvîrșite.

Aceasta explică, într-o măsură, situația bizară a primei noastre scene, care, în ultima stagiune, s-a mulțumit, neîngăduitor de resemnată, să culeagă coapte Trestiile de aur *și* Ziariștii, *piese care nu s-au născut în efervescența creatoare a muncii comune depuse de dramaturgi și de marii actori ai Teatrului Național „I. L. Caragiale". Pe de altă parte, unii dintre scriitorii noștri n-au ajuns încă la concepția piesei — care poate păstra și o existență literară autonomă — ca o componentă, ce-i drept fundamentală, a spectacolului, și au repudiat, mai timid sau mai agresiv, sfaturile, de multe ori înțelepte, ale teatrelor.*

Sîntem bucuroși să consemnăm în rîndurile cronicii noastre cîteva piese de natură să îmbogățească, independent de unele vicii evidente, paleta dramaturgiei cu culorile fantastice ale basmului dramatic (Trei zile fac un an), *cu notele seducătoare ale comediei* (Nota zero la purtare), *cu intonațiile grave ale unei drame care își găsește o serie de implicații și în frămîntările omului de astăzi* (Trei generații).

Bilanțul acestor ultime luni nu ne poate aduce satisfacția unor însemnate realizări. Problema majoră a zilei de azi, înveșmîntată în imaginile emoționante ale artei, n-a apărut în timpul din urmă, potrivit dimensiunilor necesare, la lumina rampei. Spec-

tatorii nu s-au mai întîlnit, de o bucată de vreme, pe scenă, cu mărturia sensibilă, adînc răscolitoare a epocii lor.

Poate fiindcă unii n-au priceput încă destul de bine că autorul contemporan este o raţiune supremă de existenţă a teatrului nostru. Poate fiindcă alţii n-au justificat încă acest adevăr, confirmat cu prisosinţă de istoria teatrului universal, izvorît încă o dată din tumultul splendid al epocii noastre.

În orice caz, este de neconceput progresul teatrului, multiplu şi consecvent stimulat astăzi pe aceste meleaguri, fără înţelegerea deplină a însemnătăţii textului dramatic din zilele noastre, a răspunderii autorului contemporan. E o reflecţie care se impune cu mai multă insistenţă la sfîrşitul unei stagiuni teatrale, înainte de dezbaterile primului Congres al Uniunii Scriitorilor din R.P.R.

Variaţiuni dramatice pe aceeaşi temă

O singură dramă, aceeaşi, revine pe scenă, în trei ipostaze diferite, în trei epoci distanţate una de alta prin mai bine de 20 de ani, odată cu *Trei generaţii* de Lucia Demetrius pe scena Teatrului Municipal. Din partea autoarei, un adevărat tur de forţă (şi curaj): nu atît pentru originalitatea sau dificultatea temei în sine (fiindcă problema emancipării femeii e o temă tradiţională în teatrul european), cît pentru extrem de delicatele şi uneori riscantele probleme de compoziţie dramatică pe care le presupune acest mod „simfonic" de a prezenta lucrurile. Pentru că în aprecierile retroactive, pe care le încearcă intuiţia mea de spectator, revin mereu termenii muzicali (variaţiuni, temă, leit-motiv, simfonie etc.) — voi încerca să mă ocup mai puţin de partitură, şi mai mult de execuţie şi dirijare. De spectacol, cu alte cuvinte.

Spectacolul *Trei generaţii* constituie un splendid exemplu de colaborare *la nivel egal* între factorii teatrali: autor, regizor şi interpreţi.

Există, din păcate, o „mizerie" a muncii regizorale. „Un bun spectacol — obişnuia să spună Jouvet — se realizează numai atunci cînd atît regizorul cît şi actorul cedează scenei aplauzele ce le revin fiecăruia în parte". Acesta e adevărul, şi oricît s-ar plînge păgubiţii, publicul aplaudă „totul", „întregul". „Ce păcat — spunea acelaşi Jouvet — că nu se poate aplauda în trei culori".

Directorii de scenă obişnuiesc să califice textele dramatice în trei categorii, să zicem empirice: texte meschine, ingrate şi generoase. Cele meschine sînt acele care nu permit nimic, care reduc contribuţia regiei la fleacuri (curios lucru: în această categorie intră foarte multe piese mari); cele ingrate sînt lucrările care chinuiesc regizorul, care-l sfîrtecă printre furcile caudine ale tuturor dificultăţilor; cele generoase, e clar acum, sînt piesele care-i permit o amplă desfăşurare a mijloacelor şi, la nevoie, chiar un mic solo regizoral, o cadenţă, undeva pe la sfîrşitul actului II.

N-am asistat la repetiţiile lui W. Siegfried, dar credem că nu ne înşelăm spunînd că *Trei generaţii* este, din punct de vedere regizoral, ingrată şi generoasă în acelaşi timp. Este ingrată în primul rînd pentru că e alcătuită din trei acte oarecum separate. Fiorul dramatic începe şi se consumă total de fiecare dată. Din punct de vedere al culminării, al sintezei emotive, e un fel de bătaie pe loc, de răsucire în sine. Mai e ingrată pentru că pune cele două dimensiuni fundamentale ale teatrului, spaţiul şi timpul, într-un raport extrem — să mă ierte cititorul — de al dracului. Asistăm la desfăşurarea în timp a unei teme şi a unor eroi care, deşi se schimbă, rămîn — ciudat paradox — aceiaşi; în schimb, deşi rămîne acelaşi, spaţiul (decorul) se schimbă, de la act la act. Printr-o oarecare turnură filozofică am zice că în timp ce timpul evoluează, spaţiul scenic involuează. Dar cu asta nu se termină dificultăţile. Avem personaje, care, din principale, devin secundare, rămînînd totuşi în miezul conflictului; avem motive dramatice (lupta între dragoste şi interes, de pildă) care revin în fiecare act, mereu altfel, şi cu toate acestea soluţiile rămîn în fond aceleaşi. În schimb se naşte acel groaznic pericol al „răcirii pe drum", al descrescendo-ului dramatic. Actul III trebuie să culmineze, să tragă concluziile, deşi utilizează mijloace şi efecte care s-au uzat pe parcursul scenelor premergătoare. Credem că autoarea însăşi a avut de luptat cu aceste date dificile. Altfel nu ne putem explica acele ingenioase, să zicem, artificii scenice prin care soluţionează o bună parte din greutățile de mai sus.

Cu toate acestea piesa *Trei generații* e o piesă generoasă: permite largi resurse de joc pentru cei mai mulți interpreți, cere inovații de decor pe muchia nuanței, implică costume, machiaj, mișcare și culise făcute cu inteligență, oferă splendide ocazii de subliniere dramatică prin acele leit-motive (în decor, replici, personaje chiar) care, deși alcătuite din elemente statice, constituie totuși nucleul mișcării în dramă. (Mă gîndesc la simboluri ca fereastra, muzica, amorul Ruxandrei, tragica domnișoară Macri etc.)

Ce a realizat, din toate acestea, spectacolul? Mult. Citită, piesa poate să te convingă, dar nu te entuziasmează. Pe scenă, ea entuziasmează, chiar atunci cînd nu prea convinge. Regia a „re-creat" drama, a „re-creat-o" în felul ei: i-a dat formă, mișcare, viață. Realitate, cu alte cuvinte. I-a luat însă ceva: ceva ce nu poate fi definit pentru că aparține, mi se pare, fiorului intim al încleștării dramatice. Siegfried a ales inteligent interpreții; i-a sudat bine în jocul de ansamblu; a precizat cu gust cele trei decoruri (din păcate, actul III mai puțin reușit decît primul); a dirijat cu mult simț al măsurii ritmul dramatic, scoțînd sugestiv în evidență (deși prin mijloace uneori banale) acele linii de trecere pe care le-am numit leit-motivele piesei. Îmi dau seama că a făcut mult pentru ca *Trei generații*, în a cărei structură se ascund atîtea dificultăți scenice, să devină un spectacol bun. Cu toate acestea, cred că undeva s-a făcut o mică greșeală de derivă; undeva, la începutul muncii regizorale. Deși — împreună cu publicul — am aplaudat cele trei acte, cele „trei generații", — la urmă de tot, după spectacol, am rămas puțin nesatisfăcut. Mi-am dat seama că actul I mi-a plăcut mai mult (e și normal: tema era proaspătă) decît actul III. Entuziasmul meu a descrescut, s-a răcit. Poate că aici are o mică vină și autoarea; poate chiar tema, așa cum e pusă, ascunde undeva, în germeni, o oarecare vacuitate scenică. Poate. Dar cred că și în baghetă s-a strecurat puțină oboseală, un pic de lîncezeală. Actul III conține întregul miez al piesei: e soluția, e răspunsul, e satisfacția victorioasă. De ce, atunci, nu atinge nivelul celor anterioare?

Încă un fapt. Există, pare-se, undeva, un dram de confuzie ideologică. Piesa este o operă dramatică cu temă socială, realizată în game psihologice. Bun. Mijloacele sînt psihologice, scopul e social. Se face fresca unei societăți, nu a unor membri ai acestei societăți. Dar în jocul actorilor s-a mers puțin prea departe pe linia individualizării. Din cauza aceasta în public s-a născut, la un moment dat, impresia că asistă mai degrabă la o dramă familială (actul II) decît la o dramă tipică unei anume societăți. Considerînd cele trei acte ca trei momente ale unui veac, din punct de vedere dramatic văd mult mai bine, mai clar, mai departe, prin actul I și II, decît prin actul III. Veronica și Pavel ar trebui să constituie nucleul acțiunii; printr-o ciudată alchimie sensul piesei alunecă spre Ruxandra, spre Iliuță, spre Alexandru. A echilibra în scenă personaje colorate, de compoziție — mai ales atunci cînd forța talentului interpreților țîșnește ca un vulcan (Tanți Cocea, Jules Cazaban, Benedict Dabija) — cu personaje simple, de atitudine, de linie (Septimiu Sever, Michaela Juvara) e nevoie de un anume diapazon regizoral care să aranjeze cumva (dar cum?) lucrurile. La această problemă m-am gîndit atunci cînd am afirmat că regia a dat trup piesei, dar i-a luat ceva din suflet.

Curios lucru: recitind acum manu-

Tanți Cocea (Ruxandra) în „Trei generații"

scrisul actului III şi recapitulînd impresiile de la spectacol, deşi îmi menţin în totul observaţiile de mai sus în legătură cu regia, trebuie să recunosc că dintr-un anume punct de vedere foarte preţios, actul acesta a fost totuşi salvat. A fost salvat de jocul excepţional al interpreţilor. Mă refer în primul rînd la Tanţi Cocea, Jules Cazaban şi Beate Fredanov. Tanţi Cocea, după scăpărătoarea realizare din actul II a reuşit printr-o sobră concentrare să armonizeze la o înaltă tensiune cuvîntul, mişcarea, sinceritatea şi poezia prezenţei. În actul III a ştiut să se molcomească, să treacă în umbră, lăsînd în prim plan jocul tinerilor, Pavel şi Veronica. Mi s-a părut extrem de ingenioasă şi fericită această discretă şi expresivă modestie care, sîntem convinşi, a ajutat mult. Cu Jules Cazaban s-a întîmplat altceva. Verva cu care a ştiut să coloreze decrepitudinea moşierului Alexandru (era cît pe aci să spun, a profesorului Kovacs) a completat fericit duetul tinerilor (Michaela Juvara, sobră, la locul ei; Septimiu Sever calm, distins, puţin prea distins). Benedict Dabija (Ilie) a desfăşurat trei roluri bine gîndite, excelent compuse; în actul III, poate din cauza atmosferei, mi s-a părut că a împins nota de idioţie a rolului un pic prea departe de linia caricaturii: a devenit comic; asta n-ar fi rău, dar a stîrnit simpatie, ceea ce falsifică esenţa personajului.

Beate Fredanov a recuperat în actul III ceea ce a scăpat, printr-un joc prea vădit calculat, în actul precedent. A ştiut să se mişte, să fumeze şi să fie de un cinism şi o dezabuzare atît de convingătoare, încît a realizat în scenă o atmosferă de o justă tonalitate. Fory Etterle a creat două roluri splendide, fine: a jucat colorat, compunîndu-şi masca din amănunte. Totul a fost interiorizat, semnificativ: cinism, candoare, perversitate, politeţe — iată numai cîteva din atributele ce ni se pare că nu pot trece nerelevate.

Leny Caler s-a regăsit pe sine, pe un drum, abandonat în ultima vreme. Evoluţia domnişoarei Macri cea tînără a fost marcată de actriţă în cele trei episoade în care apare, cu o caracteristică îmbinare a umorului ingenuu şi tragicului pe care tipul „fetelor bătrîne" îl implică. Ridicolul şi tragicul acestor femei — aşa cum a fost întrupat de Leny Caler — a stîrnit binemeritate aplauze.

Ar trebui să vorbesc — şi ar fi multe de spus — despre jocul fiecărui interpret în parte. Din punct de vedere actoricesc piesa *Trei generaţii* nu are roluri secundare. Chiar şi cele mai neînsemnate apariţii, devin la un moment dat nucleare, polarizînd în juru-le întreaga energie dramatică a scenei. Acesta e cazul şi cu tragicul cuplu Ioniţă (Ştefan Ciobotăraşu) şi soţia sa Sultana (Marietta Rareş). Compuşi antitetic, — el, rapacitatea cîinească a sacrului *pater familias* — ea, timorata victimă a sclaviei conjugale —, interpreţii au reuşit printr-o foarte simplă, dar concentrată, paletă psihologică să sugereze perfect atmosfera-cheie a întregii drame.

Recapitulînd acum, în concluzie, problemele celor „trei generaţii" avem convingerea că, atît pentru spectatorii entuziaşti cît şi pentru cei nedumeriţi, a rămas ca o certitudine că Teatrul Municipal, W. Siegfried şi excelentul colectiv actoricesc ne-au oferit pe textul Luciei Demetrius un spectacol în care gîndirea şi interpretarea, problematica şi emoţia dramatică au mers mînă-n mînă de la început pînă la sfîrşit.

Ion D. SÎRBU

A fi şi a nu fi în notă

Cronicarului nu i se dă voie să pună note. Dacă ar face-o, dacă ar spune de pildă: textul are nota 7+, actorul X „magna cum laudae", iar actriţa Y este declarată corigentă — şi confraţii şi cei prost notaţi s-ar supăra.

Cu toate acestea, cronica (exceptînd fireşte pe aceea conţinînd jumătate descripţia subiectului şi jumătate lista actorilor, care au interpretat „cu căldură", „cu emoţie", „cu o mare putere de interiorizare") cuprinde în fond mai multe note şi o medie generală pe care cel ce scrie le pune după puterea minţii şi a pregătirii sale. Uneori aprecierea e pusă în văzul tuturor, alteori înfăşurată în zeci de scutece ca un copil înfofolit prea tare, căruia nu-i mai vezi năsucul, dar îl auzi scîncind.

Continuînd comparaţia, aş spune că Virgil Stoenescu şi Octavian Sava se prezintă în faţa juriului ca doi candidaţi despre care „cineva" a vorbit în prealabil cu preşedintele comisiei şi anume într-un mod cît se poate de favorabil. Recomandaţia stă

Scenă din actul I

în chiar titlul piesei care anunţă: 1) *o comedie* (în sfîrşit încă o comedie) şi aş spune, mai mult decît o comedie, căci *Nota zero la purtare*, pe scena Studioului „C. Nottara", este, 2) *o comedie pentru şi despre tineret*.

Cu toate acestea, lucrarea are merite proprii evidente, încît în ultima instanţă orice argument în afara ei este inutil, mai ales că apelul la pionierat, la tema „care nu a fost de mult tratată", la „genul atît de puţin abordat", — dacă nu e susţinut de demonstraţia valorii, rămîne aerian şi fără obiect, ca o invocare a muzei, sub care nu se află nici un vers.

Stilul comediei în cauză este — dacă mă pot exprima astfel — fără pretenţii. În faţa ei, persoanele cu gusturi suprarafinate ar putea avea o grimasă ca în faţa unui produs minor, iar cei care profesează permanent o gravitate solemnă, desigur nu totdeauna vecină cu inteligenţa, s-ar putea alarma. Dar acest gen de comedie place publicului şi răspunde unei necesităţi obiective. Doar muzicienii nu scriu toţi numai pentru orgă şi nu compun numai oratorii.

Fiind vorba despre un liceu, despre elevi, aproape nimic din ceea ce dă farmecul unei asemenea atmosfere nu a fost uitat. Magiştrii şi discipolii sînt pe rînd porecliţi şi poreclitori. Profesorul de istorie se adresează numai cu „dromaderule", elevii i-au uitat aproape numele adevărat, căci pentru ei el este numai „domnul Vucea". Băieţii răspund la apelaţii ca Tarzan, Barbarossa, Johny şi-şi dau cît mai mult osteneala să-şi transforme porecla în renume. De pe tablă nu lipsesc caricaturile profesorilor, nici de pe scaunul de la catedră, piuneza. Soneria care anunţă recreaţia a fost prevăzută cu un fir secret, burlanul de la sobă legat cu sfoară destinată să declanşeze cataclismul în ora de geografie. Există şi inofensiv material exploziv, ascuns în călimări, şi praf de strănutat. „Suflatul" dă naştere la calambururi şi la note proaste, întîrzierile incorigibilului Barbarossa la scene hazlii şi întorsături neprevăzute.

La acest capitol şi autorii şi regizorul (Ion Lucian) sînt tari. Textul are vervă, spectacolul are ritm, pe scenă este păstrată o voioşie molipsitoare, dar fără stridenţe.

Dar din spuma de mare numai Jupiter a putut să facă pe fiica sa. O piesă, oricît de spirituală ar fi, nu poate trăi numai din „spirite". Caracterul „uşor" al comediei se referă la *cum* spun autorii şi nicidecum la *ce* vor să spună. Or, ceea ce dă consistenţă piesei şi o direcţie ambianţei juvenile este tocmai dorinţa dramaturgilor de a descifra într-o serie de întîmplări mărunte, caracteristice liceului din anii '45, '46, primele zvîcniri ale embrionului şcolii noi. Ceea ce-şi propun este deci grav, aşa cum se şi cuvine să fie intenţiile chiar şi ale umoriştilor.

Dar gravitatea în comedie nu este nudă. A fi grav, aici, înseamnă să ştii să declanşezi rîsul, rîsul la care se gîndeau cei vechi cînd spuneau: „ridendo castigat mores", sau Cehov, cînd zicea că a rîde este o problemă foarte serioasă. Din păcate, de multe ori asemenea citate rămîn aforisme de care cu greu ne despărţim cînd discutăm problema, dar care au mai puţină trecere cînd e vorba de scrisul propriu-zis.

Discutînd în general, cred că neîncrederea în „seriozitatea rîsului" porneşte chiar de la autori, care nu izbutesc sau nu îndrăznesc să-şi dizolve seriozitatea în umor. Comediile scrise pînă acum în genul *Notei zero la purtare* păstrează într-o măsură mai mare sau mai mică, dar ca un factor comun, pecetea nesudurii dintre comedia propriu-zisă cu qui pro quo-urile, cu eroii săi hazlii, cu legile sale specifice şi o parte din conţinutul său, care pluteşte ca un corp străin, insolubil, moralizator, sub formă de idei abstracte, printre acte şi scene. Recenzenţii spun uneori că „ideea străbate ca un fir roşu de la un cap la altul al piesei". Dar ideea n-are voie să străbată „ca un fir roşu" şi nici să fie cusută cu aţă albă.

Or, cum „responsabilul cu tema", aproape fără excepţie, sînt personajele pozitive, asupra acestora cade „năpasta". În fond, ele sînt tratate ca adevăraţi paria pentru că sînt scoase de sub legile comediei, luîndu-li-se astfel dreptul de a se bucura de binefacerile acestei legislaţii (spirit, umor, ironie etc.). Uneori ele rămîn scheme de tinichea. Alteori, în cazuri mai „fericite", — eroi de dramă. Dar nici aşa nu este bine, căci, precum se ştie, muzele lucrează conform unei anumite diviziuni, iar Melpomena n-are puteri şi pe uscat şi pe mare.

Aici este — deşi mai puţin strident decît în unele producţii anterioare — şi punctul mai slab al lucrării de care ne ocupăm. În spectacol, acest lucru nu îţi apare foarte evident, datorită aproape exclusiv lui Iurie Darie (şi fireşte regizorului în măsura contribuţiei sale). Rolul lui Ştefan Vardia, eroul piesei, utecistul care învaţă o clasă întreagă „că şcoala nu este un maidan de golănisme" şi încă şi mai mult, nu are nici pe departe farmecul lui Barbarossa sau al lui Tarzan. Cu toate că pe parcurs are unele sclipiri, el rămîne într-o măsură un copil de zahăr (ceva mai mare de ani) care adoră untura de peşte. Dar această remarcă o faci citind textul. Pe scenă Ştefan Vardia este simpatic ; cînd îşi dăscăleşte tovarăşii are un zîmbet prietenos şi modest ; este principial fără a fi doctoral, deştept fără ifose, generos fără fanfaronadă. Personajul are spirit şi farmec, dar spiritul şi farmecul aparţin actorului Iurie Darie şi nu personajului Ştefan Vardia.

Aici actorul a onorat poliţa dramaturgilor. Dar nu toţi actorii sînt dispuşi la asemenea gesturi. De pildă, Cornel Gîrbea a mărit deficitul personajului printr-un plus de rigiditate şi de convenienţă, dînd încă o şi mai mare paloare figurii lui Anton Pleşoianu şi ratînd în dulcegărie o scenă care ar fi putut să fie gingaşă („Noi mohicanii, slujitorii zeiţei Acatama vom spune totdeauna adevărul"...)

Pentru ce autorii au scos din sfera comediei pe acela din care voiau să facă cel mai clarvăzător erou al lor ? Pentru ce i-au pus pe buze numai zîmbete ocrotitoare, iar în gură replici fără sare, din care rezultă deosebirile între artă şi ştiinţă („În artă, lucrurile nu e nevoie să fie spuse totdeauna pe de-a întregul. Arta sugerează..." etc.), rezultă politica faţă de cadrele vechi, rezultă orice — în afară de o individualitate ? Pentru ce nu sînt lăsaţi sfincşii să trăiască printre piramide ?

Pentru ce au simţit autorii nevoia să sublinieze cu trei culori, anumite gesturi? Pentru ce Mişu Felecan cînd îşi trimite colegul după ţigări mai crede necesar adausul : „am vrut să-l umilesc" ? Pentru ce profesorul Butnaru pe care, vedem foarte bine, nu-l interesează altceva decît mişcările scoarţei, vrea, de cîte ori apare în scenă, să ne asigure că el „nu crede în om" ? Vă dau cuvîntul că şi fără acest ajutor şi într-un caz şi-ntr-altul, înţelesesem intenţia. Vecinul meu de bancă — la fel. Căci la urma urmei — cum spune Pleşoianu — „arta sugerează".

E bine să amestecăm utilul cu frumosul. Romanticii au pus laolaltă scene în care se plînge şi se rîde. Dar amestecuri ca cel de care vorbeam mai sus sînt tot aşa de greu digerabile ca siropul la salata de castraveţi. Pentru ce se opune gravitatea — rîsului ? Pentru ce autorii de comedii — şi în bună măsură şi Virgil Stoenescu şi Octavian Sava — s-au lăsat antrenaţi de această prejudecată inventată de cei ce-şi închipuie că zîmbetul ştirbeşte importanţa ideilor, iar exuberanţa degradează autoritatea anumitor eroi ?

Dar ar fi disproporţionat să insistăm mai mult. Adevărul este că în măsura în care dramaturgii au izbutit să iasă din plasa acestei prejudecăţi, rezultatele sînt reuşite şi ele determină culoarea generală şi a textului şi a spectacolului. Atmosfera *Notei zero la purtare* este îmbibată de poezia gingaşă a adolescenţei cu tot ceea ce presupune ea : candoare şi exaltare, sfiala primelor mărturisiri, teribilismul utimelor pozne şi durerea celor dintîi înfrîngeri, întrebarea tulburătoare „ce vom deveni ?"... Este însă o poezie care stă sub semnul unei anumite epoci şi poartă sigiliul ei : Johny vinde şi cumpără la negru ţigări americane şi conduce conga pe coridoare ; Mişu Felecan, băiatul colonelului şi seniorul clasei, îi porunceşte servului său să-i scrie compoziţia la limba romînă ca şi mai înainte ; dar venirea unui nou coleg îl tulbură şi îl aruncă la acte nesăbuite pentru că elevul nou este utecist. Profesorul de istorie a început să tremure de frica celor de la minister, dar încă nu atît de tare încît să nu spună fetei lui Pleşoianu : „vezi-ţi ca şi pînă acum de treburile dumitale de „elevă"... Femeile să nu se amestece în răzmeriţe, că-s şi neputincioase şi nepricepute. S-aude ? Nu te lua după Ioana d'Arc ! Franţuzoaica aia rurală n-a fost decît o mică exaltată, care a aruncat inutil şi gratuit nişte pietre în balta istoriei !"

Această poezie a liceului este proprie fiecărui erou. Ea nu învăluie caracterul la suprafaţă, ci porneşte dintr-un resort mai ascuns, pentru că în general, eroii au sufletul delicat, sînt sfioşi, stăpîniţi de pudoarea de a nu se arăta sentimentali.

De aceea personajele se dedau la lirism numai în momentele în care autocontrolul pare slăbit. Din păcate însă, suavitatea sentimentelor se transformă pe alocuri — și mai ales în ultimul act, care constitue de altfel o remorcă inutilă — în sentimentalism, romantismul de calitate în romanțiozitate siropoasă și prăfuită, ca orice romanțiozitate. Barbarossa face adevărate acrobații ca să nu se afle pasiunea sa pentru astronomie și, timid, nu reușește „să-i vorbească“ Danei. Ștefan Vardia poartă melancolia unei dragoste tăinuite; Daniel Popovici, secretul unui personaj care amintește de „Microbul“, sub o mască impenetrabilă (din păcate uneori prea tristă, mult prea tristă pentru o comedie). Pînă și Tarzan, boxerul pasionat, pentru care directele de dreapta par să fie totul in viață, gata din orice să se ia la bătaie, are o căldură interioară și o generozitate pe care înfățișarea sa nu le trădează.

Discreția aceasta a fost păstrată în regia lui Ion Lucian. Atmosfera și caracterul au nuanțe fine. Arcadie Donos (Tarzan) este masiv, pitoresc, bonom, cu gesturi impulsive și stăpîniri comice; Eugenia Bădulescu (Mariana) sîrguincioasă, sensibilă, cu un surîs nostalgic, cam prea nostalgic pentru fata care l-a iubit pe Mișu; Aurelia Vasilescu (Dana) a apărut așa cum trebuia: o femeiușcă în devenire, în capul căreia sînt numai gulerașe și ciorapi nylon fără dungă; Nicu Iacob (Ion Pascu) un malagambist fervent, deși cam monoton din cauza clișeelor; Constantin Dinescu (Daniel Popovici) a reușit un lucru cu totul remarcabil: a dat expresivitate inexpresivului, a făcut adică dintr-un chip voit șters un personaj care se întipărește în memoria spectatorului.

Nuanța a fost păstrată pînă la chipurile grotești, cum este domnul Vucea, din care Neamțu-Ottonel a făcut un zbir foarte comic în intoleranța sa, cu turnuri psihologice fine, important și laș, dar laș fără clănțănit din dinți și tremurături de genunchi. Și pentru că sîntem la corpul didactic, de vreme ce el se consideră ca făcînd parte din acesta, trebuie să punem aici și pe intendentul școlii, pe moș Griguță, căruia Stelian Niculescu i-a dat mult din farmecul bătrînelor ordonanțe care vorbesc despre general cu „noi“ „noi am fost“, „noi am condus“...

Aceasta nu înseamnă că în tabloul general al spectacolului nu sînt colțuri mai puțin lucrate. Profesorul de geografie (Tomazoglu) nu are tonuri și semitonuri. Din cauza textului, dar nu numai din cauza lui, apariția acestuia este tristă și compactă ca o pată de negru. Nu există negru închis și negru deschis. Pentru ce atîta sumbru și atîta tristețe într-o comedie?

Actorii Radu Dunăreanu (Mișu Felecan) și Dinu Moisescu (Nicu Dumitran) sînt cum se spune „în rol“. Cu toate acestea, fantezia și culoarea sînt răspîndite cu multă parcimonie. N-ar fi pretins Mișu Felecan mai multă strălucire și îndrăzneală, mai multă ascuțime de spirit care să-i justifice puterea seniorială?

Am lăsat intenționat la sfîrșit pe Aurel Cioranu (Barbarossa), tocmai pentru că alături de Iurie Darie lui i se cuvine o mențiune specială. Barbarossa este un zăpăcit cu umor, este sentimental cu sfială, pasionat cu anumită jenă, candid cu cea mai mare dezinvoltură.

Dacă n-aș fi cronicar, lui Iurie Darie și lui le-aș pune nota 10 cu distincție. Dar cum sînt cronicar, trebuie să mă feresc de asemenea izbucniri ieșite din protocol și să vorbesc în limbajul nostru, adică despre „talente promițătoare pe care le-a scos la iveală acest spectacol în care autorii ne arată că...“

Ecaterina OPROIU

Rețete meșteșugărești

Prezentarea pe scena Teatrului Național din București a unui spectacol cu un text aparținînd unei literaturi cu tradiții atît de diferite de ale noastre, ca ale culturii chineze, pune probleme interesante: pentru public, necesitatea de a se instrui cu adevăratele valori ale unei civilizații milenare; pentru oamenii de teatru, eficacitatea metodei prin care artiștii s-au apropiat de fenomenul puțin familiar al unui text de cultură extrem orientală.

Cupa răsturnată, prelucrată după o dramă clasică chineză, este iscălită de scriitorul sovietic A. Glova. Ne aflăm în China feudală, secolul al XIII-lea. Banditii asediază templul în care se află frumoasa In-In, împreună cu mama ei Tsu-i, „văduva onoratului ministru“ și sclava lor Hun-Ian. Un tînăr student, Tchang, care o iubește și e iubit în taină de In-In, izbutește să salveze templul. Odată primejdia trecută, Tsu-i regretă făgăduiala făcută studentului de a-l accepta ca ginere; dacă acesta ar primi să fie înfiat, ea ar putea căsători pe In-In cu fiul unui înalt demnitar. Dar tinerii se iubesc și nu pot accepta acest tîrg. Ajutați de Hun-Ian, tinerii trec peste hotărîrea părintească, și, în cele din urmă, fug ca să-și salveze iubirea.

Această dramă se mai joacă și astăzi la Pekin sub numele de *Hun-Ian*, subliniind suferința tinerei sclave, care renunță la propria ei dragoste pentru student, din fidelitate față de stăpîna sa.

Limbajul, ritmul și mentalitatea specifică sînt armonios împletite cu tema atît de interesantă a dramei. Gingășia sentimentelor, imaginația poetică, subtilitatea gîndirii — toate se îmbină firesc cu o ironie ascuțită, bazată pe o lucidă observare a ceea ce se pretează la satiră. Politețea tradițională a poporului chinez ia forma unei ipocrizii odioase la văduva ministrului, îmbracă cu pudoare sentimentele înflăcărate ale celor trei tineri sau ascunde goliciunea gîndirii starețului. Acest mod de exprimare, comun tuturor personajelor, departe de a le uniformiza, constituie doar o pojghiță transparentă care dă mai mult relief fiecărui caracter în parte, creînd totodată stilul unitar.

Eva Pătrășcanu (In-In), stînga; Elena Galaction (Tsu-I), dreapta.

În piesă, ritmul lent și de largă desfășurare, care cuprinde un text îndeosebi liric la început, se strînge brusc și, țesut cu note comice și cu puternice accente dramatice, se precipită spre final. Spectacolul însă (regizor — Traian Nițescu) nu are ritm, e monoton: în primul rînd, din pricina fragmentării absolut nemotivate a tablourilor mai ample prin formale stingeri de lumină; în al doilea rînd, din cauza deplasării accentului dramatic. În principiu, fiecare rol atinge, în evoluția sa, un punct culminant; dar, dintre toate aceste accente, unul singur trebuie să predomine, și anume, acela al *rolului care poartă ideea de bază* a spectacolului. În cazul de față, momentul cel mai puternic îl datorăm actriței Eva Pătrășcanu care, cu replica sa „A răsturnat cupa, mamă!", cuprinde sala de un fior tragic. Dar acesta nu e momentul cel mai important, deoarece nu In-In, ci Tchang, studentul, este eroul principal al piesei, și asupra lui trebuia să cadă accentul.

Mentalitatea sănătoasă a poporului chinez, puțin înclinat spre misticism și dornic de o cercetare realistă a vieții, a ridicat la rangul de conducători, de eroi favoriți, pe înțelepți, nu pe preoți sau pe soldați. În interpretarea lui G. Dănciulescu, rolul studentului, al acestui „pui de înțelept", poate aparține oricărui teatru clasic sau romantic. El joacă „în general" un tînăr îndrăgostit și nefericit în dragostea sa. Pe alocuri exaltat și poetic, alteori cu un umor elegant, dar tot timpul rupt de restul acțiunii, personajul nu trăiește, nu convinge, nu interesează. Interpretul a realizat mai curînd un student în accepția europeană, tip Heidelberg.

Or, fără studentul Tchang, cu greutatea specifică necesară, piesa se dezechilibrează.

Un alt personaj, văduvit prin interpretare de o parte din valoarea sa, este sclava Hun-Ian. Plină de viață și de haz, cu jocul sincer și direct pe care i-l cunoaștem, Raluca Zamfirescu a cucerit fără efort simpatia publicului, creind o Hun-Ian sănătoasă, optimistă și curajoasă. Dar interpreta și regia au pierdut din vedere durerea adîncă, ascunsă, care dă cu totul alt caracter exuberanței și glumelor acestei fete. De aceea, scena în care sclava, rămasă singură în noapte pentru a păzi fericirea stăpînei și a aceluia pe care ea însăși îl iubește, cu tot talentul interpretării, nefiind pregătită de scenele anterioare, n-a atins gradul de emoție necesar.

Din această piesă se vede că preoții n-au constituit niciodată, pentru poporul chinez, un prilej de dragoste sau admirație deosebită. Cinismul fără perdea al starețului, indiferența lui față de tot ce nu-l lovește personal, filozofia găunoasă, slugărnicia față de cei puternici, lipsa totală a oricărei virtuți omenești, sînt prezente în jocul lui Jenică Constantinescu. Se simt mileniile de praf așternute pe figura și glasul falsului înțelept.

În rolul tînărului călugăr, Șerban Iamandi a dat o interpretare mai modernă personajului, dar asta îl rupe de atmosfera piesei și, în general, interpretarea sa încarcă rolul cu un spor de importanță pe care, de fapt, în acțiune, personajul acesta nu-l are.

O surprinzătoare apariției este Hoi-Min, călugărul leneș și viteaz, consumat deopotrivă de vicii și de înalte aspirații omenești. Interpretarea lui Dem Rădulescu a cuprins complexitatea de caracter a personajului. Îmbinînd replica groasă, cu momente de emoționantă delicatețe sufletească, utilizînd o variată gamă de mijloace de comedie, cu inteligență, îndrăzneală și talent, interpretul a întruchipat acest curios amalgam sufletesc, impunîndu-l cu autoritatea adevărului.

Alt caracter specific mentalității chineze, dar surprinzător pentru noi, ținînd seama de epoca în care se petrece acțiunea, este spiritul atît de îndrăzneț și liber al legăturilor de dragoste. Doi tineri se iubesc în afara legilor, iar cînd acest lucru se află, noțiunea de „păcat", în accepția sa mistică, nici nu apare în discuție. Nobila doamnă Tsu-I, se împacă imediat cu această idee, hotărînd să treacă peste căsătoria încheiată neoficial care-i contrazice ambițiile. De altfel, întreg personajul e construit pe un calm majestuos, expresie arogantă a clasei căreia aparține. Elena Galaction a realizat această trăsătură, izbutind, de la prima sa apariție, să creeze stilul personajului. Dar după ce comunică această impresie de autentic, caracterul nu continuă să trăiască, ci numai se prezintă. Or, acest rol nu se poate reduce la aspect, la formă. Oricît de odioasă, „văduva onoratului ministru" e om, trăiește pentru ceva, dorește și urăște ceva în viață. Rămîne de stabilit ce anume; și am fi dorit ca, măcar o clipă, să cadă masca, pentru a vedea omul.

Glasul de o subtilă muzicalitate al Evei Pătrășcanu — apariție gingașă și grațioasă ca un porțelan străvechi — a purtat atenția fermecată a publicului de-a lungul dramei. In-In este o Julietă stranie, copilăroasă și totuși femeie, plină de candoare și de o subtilă cochetărie, capabilă de momente de mare comedie și de cele mai sfîșietoare accente dramatice. Plînsul prefăcut, cu sonorități ascuțite de pasăre, cu care apare în fața mamei sale, și plînsul interior, de mare putere tragică din clipa cînd se pregătește de nuntă și moarte, demonstrează posibilitățile tinerei actrițe. Grația în mișcări face ca atitudinile sale, rupte din stampe și ceramice chinezești, să nu rămînă poze clasice, ci să alunece firesc dintr-una în alta, continuu susținute de glas și de mimică, încît nu par exotice, ci foarte firești. Gingășia cu care trăiește orice moment, forța dramatică a unor scene, violentă și dureroasă, întregește personajul complex redat de Eva Pătrășcanu.

Spectacolul degajă o oarecare confuzie a concepției regizorale, care scade atît din valoarea de document, cît și din puterea sa artistică. Traian Nițescu pare să fi considerat separat *tema*, pe care a generalizat-o, și *forma*, pe care a privit-o în sine ca o curiozitate exotică; pe de o parte, există o interpretare „în general" (Tchang) lipsită de orice caracter specific al locului și timpului cărora aparține personajul; pe de altă parte, ne aflăm în fața unei forme perfecte (Tsu-I), lipsită de orice conținut uman, de viață.

Din punct de vedere plastic, formele arhitecturii chineze apar pe scenă; dar decorul de teatru nu cere numai o aproximativă respectare a logicii istoriei, ci pretinde o înțelegere pe deasupra cunoștințelor de bibliotecă. Cantitatea inutilă de flancuri și panouri nu salvează lipsa de inspirație, nici nu acoperă greșita înțelegere a spiritului unei opere. În locul unei scene libere și a cîtorva elemente sugestive, spectacolul prezintă o îngrămădire de forme urît colorate, care obosesc ochiul și creează confuzii. Costumele — cele mai multe în culori moarte — n-au fost armonizate (Hoi-Min apare într-un costum verde care îl dizolvă în decor; în marea scenă de dragoste din actul III, In-In și Tchang apar într-un verde și albastru care nu merg împreună). Alternanța de materiale prețioase și pînză vopsită ni se pare nemotivată deoarece nu vine să întărească o diferență de clasă.

Aceste erori provin dintr-o insuficientă studiere a caracteristicelor poporului care a creat opera respectivă, din menținerea în formule tip, care rup conținutul de idei de viața reală. Se ajunge astfel la un pitoresc de album, nici măcar întru totul autentic.

Asemenea rețete meșteșugărești, lipsite de gîndire și frămîntare artistică, surprind cu atît mai mult cu cît vin din partea unui regizor tînăr care ar fi putut dispune în orice caz, de mult mai mult entuziasm.

Rodica GHEORGHIU

Omenescul personajelor

Comedia *Tache, Ianke și Cadir* de Victor Ion Popa dovedește odată mai mult că orice piesă implică o secțiune în realitate, operată într-un punct nodal. În felul acesta, desfășurarea faptelor, oricît de simplă, este surprinsă în dramatismul ei, într-o zonă unde cel mai mic gest este revelator pentru caracterul personajelor.

Scenă din actul I

Doi prieteni și vecini — un romîn și un evreu — își văd tulburată mărunta existență de o viață întreagă, datorită dragostei înfiripate între copiii lor. Nici Tache, nici Ianke nu se simt în stare a se elibera de prejudecățile timpului și ale rasei lor: căsătoria între un romîn și o evreică li se pare o problemă insolubilă. E nevoie de intervenția celui de al treilea prieten și vecin, turcul Cadîr, care, sub aparența unui fatalist pasiv, se dovedește un om ingenios și hotărît. Mințind, rînd pe rînd și diferit, pe Tache și pe Ianke, el îi va convinge să consimtă la plecarea și căsătoria celor doi tineri, va obține de la părinți banii necesari pe care îi va investi în propria sa negustorie — înfloritoare acuma, deoarece se bucură de clientela romînului și a evreului, renegați respectiv de mahala și de comunitate — și va da adăpost tinerilor căsătoriți.

Pe scena Teatrului de Stat din Pitești (care reluînd această savuroasă comedie a a unui autor romîn nejucat în ultimii ani, a dat un exemplu demn de a fi urmat de către celelalte teatre din țară) — regia lui Ion Olteanu are meritul de a fi făcut din cele trei acte tot atîtea planuri în adîncime, ca trei straturi ale vieții materiale și sufletești a personajelor, vizibile chiar în decor (Lucu Andreescu). Primul act se petrece în fața celor trei prăvălii, dintre care două îngemănate (a lui Tache și Ianke): este stratul superficial al relațiilor cotidiene cu clientela și cu corpul de prejudecăți ale mahalalei și comunității, în care domină valoarea banului. În planul acesta, însoțirea lui Ionel și a Anei pare o imposibilitate. Cei trei negustori discută, firește, dar rămîn pe cît cu putință în spațiul prăvăliei proprii.

Omenia personajelor, abia schițată pînă acuma, se dezvăluie în actul și planul al doilea: pridvoarele și curțile interioare ale clădirilor. Aici totul este mai cald, mai apropiat; despărțitura este o simplă convenție gospodărească, peste care vecinii își trec reciproc gustările; păstrîndu-și individualitatea economică, romînul și evreul se comportă ca membrii unei singure familii. În această zonă, personajele au mai multă spontaneitate și adîncime sufletească, se invectivează reciproc și se împacă; ecourile mahalalei și ale comunității pătrund desigur și aici, însă riposta este, de data aceasta, promptă și categorică; „invențiile" lui Cadîr, menite să rezolve conflictul, sugerează legăturile intime dintrei cele două familii; limbajul negustoresc, îndeosebi al lui Ianke, rămîne un simplu tic verbal, fără acoperire: sub el se dezvăluie omul adevărat, integru și vibrant.

În sfîrșit, zona cea mai profundă (actul III) este aceea a grădinii comune: gardul despărțitor a dispărut; în locul lui se află lavița pe care cei doi tineri se refugiau în dragostea lor, atunci cînd, în fața prăvăliilor, părinții rămîneau ancorați în conflicte și interese de rasă care nu le erau proprii. Este un plan adînc, nediferențiat, în care a dispărut orice minciună și convențional, în care personajele își descoperă fibrele fine ale vieții lor sufletești: sub vulgaritate — gingășia, sub interes — generozitatea, sub disimulare — sinceritatea.

Justețea unei asemenea viziuni se însoțește de o înțelegere și potențare a implicaţiilor umaniste ale piesei. Pe linia unei comedii uşoare, regia a subliniat licărul de simpatie care se întrevede în satira lui Victor Ion Popa. Refuzul de a specula efectele, de a se lăsa antrenat spre melodramă, ni se pare cu deosebire indicat. Singura noastră rezervă este că viziunea de care aminteam n-a fost dusă pînă în ultimele ei consecinţe, rămînînd mai mult sugerată, după cum tempo-ritmul, in cadenţe egale, a prezentat un conflict static, dat dintru început, lipsit de evoluţie.

În rolul lui Ianke, Gheorghe Leahu a creat o foarte bună mască de o agilitate spirituală deosebită. Prezenţa scenică a personajului nu vine numai din pasta verbală (la finele actului II, interpretul a pierdut puţin din culoare şi spontaneitate), ci mai ales din căldura interioară a omului. Sub vulgaritatea injuriei se întrevede curăţenia sufletească, bunătatea, ca o materie limpidă pe care propriile sale cristale o diformează. Interpretul a dat viaţă rolului tocmai prin scoaterea în relief a acestei discrepanţe dintre substanţă şi expresie.

Distanţa care se cască între interpretul principal şi restul distribuţiei — din care menţionăm silueta lui Ilie (Cristian Şerbănescu) — dăunează spectacolului. Problema dublurilor, îndeosebi în teatrele care întreprind turnee în perioada iernii, trebuie să se bucure de întreaga atenţie a regizorilor. Cazul Teatrului de Stat din Piteşti care joacă *Tache, Ianke şi Cadîr* cu trei titulari înlocuiţi nu trebuie să se repete. Un spectacol nu trebuie să fie numai prilejul unei performanţe artistice a cîtorva interpreţi, ci o chestiune care priveşte întregul colectiv — şi atîta timp cît cortina se ridică, seară de seară, ea trebuie să dezvăluie de fiecare dată nivelul artistic real al teatrului respectiv.

Ştefan POPA

Dilemă stilistică

Turcii prigonesc populaţia unui sat maghiar din Ardeal (după graiul oamenilor, undeva în secuime). Pentru nişte datorii făcute la cîrciumă de răposatul ei soţ, văduva Bara e ameninţată să i se scoată la mezat bruma de avere ce i-a mai rămas. Sfătuită de parohul satului, femeia cere fiului ei, Imre, să se însoare cu o fată bogată — singura putinţă de a-şi salva bunurile de lăcomia stăpînirii. Imre, care pînă atunci se ţinuse departe de petrecerile şi jocurile tinerilor — tocmai pentru a nu ceda beţiei, ca taică-său — făgăduieşte să se ducă în aceeaşi după masă la horă, unde-şi va alege mireasa. Acolo află de la pădurarul Bódorgány pricina patimii părinteşti : există prea puţină libertate în lume. Mărturisirea pădurarului îl însufleţeşte pe Imre şi face să mijească în conştiinţa lui dorul de libertate şi de justiţie socială. Mai ales că în codrii din împrejurime — i-o spune tot Bódorgány — viteazul Fótonfót (Peticitul) îşi adună haiducii şi se pregăteşte de luptă împotriva asupritorilor. Cei doi prieteni — Imre şi Bódorgány — se hotărăsc să intre în ceata lui Fótonfót. Înainte de a pleca însă, Imre îşi va lua nevastă : pe aceea care din clipa întîlnirii îi va arăta credinţă şi dragoste, dezvăluind o mare frumuseţe sufletească. Alegerea lui Imre se opreşte asupra sărmanei gîscăriţe Békaszemű (Ochi-de-broască), slujnica parohului şi urita-urîtelor din sat.

În ciuda protestelor materne, Imre îşi duce mireasa acasă. Încrederea şi iubirea flăcăului sînt răsplătite : ele dezleagă pe Békaszemű de blestemul urîţeniei şi îi redau frumuseţea de odinioară. Imre şi Bódorgány, cărora Békaszemű le-a încredinţat o parolă pentru Fótonfót, pleacă spre tabăra acestuia. Drumul e lung şi obositor, dar voinicii sînt călăuziţi de un şoim bătrîn. Deodată, după un popas, semnale de goarnă îi vestesc că se află pe pămîntul libertăţii, în preajma sălaşului haiducesc. Prinşi de iscoade, ei sînt imediat conduşi în tabără, unde ostaşii se pregătesc de luptă, cîntînd şi dansînd. Imre şi Bódorgány îşi mărturisesc dorinţa de a lupta în rîndurile haiducilor şi Fótonfót îi primeşte cu drag, mai ales că parola dată de Békaszemű se dovedeşte eficace.

Între timp, satul e invadat de turci şi însuşi Paşa apare să-şi ia prada. Atras de frumuseţea miresei lui Imre, acesta vrea s-o răpească, dar nu i se dă răgaz fiindcă în piaţă apar haiducii. Turcii sînt alungaţi, iar Paşa este ucis în luptă dreaptă de viteazul Fótonfót. Satul îşi redobîndeşte libertatea ; în acelaşi timp, se face şi dreptate : Fótonfót alungă pe primarul Pipa şi pe ajutorul său şi în locul lor înscăunează pe Bódorgány şi pe Imre. Bucuriei generale i se adaugă fericirea lui Fótonfót care, în Békaszemű, o recunoaşte pe Katalin, fiica lui pierdută. Haiducii îşi iau rămas bun și pornesc să lupte mai departe în numele libertății...

Totul s-a petrecut în mai puțin de trei zile, de unde și titlul ultimei piese a lui Kiss Jenö, *Trei zile fac un an,* care se joacă la Teatrul Maghiar din Cluj. Autorul și-a denumit lucrarea *basm dramatic* (mesés jaték) fiindcă — ne spune el — „se situează undeva între basm și realitate. Tonul este acela al basmului, după cum ține de basm și faptul că acțiunea nu poate fi plasată cu precizie în timp și spațiu ; în schimb, conținutul tratat — asuprirea de odinioară și lupta pentru libertate — aparține unei realități îndeobște cunoscută, iar personajele care au ceva de spus pe parcursul acțiunii sînt de asemenea oameni concreți, desprinși din viață". Argumentarea dramaturgului nu se oprește însă aici. El simte parcă nevoia să răspundă unei întrebări lăuntrice : „De ce n-am scris, în acest sens, o piesă realistă, bine determinată istoricește ? Pentru că am vrut să arăt spectatorului într-un mod mai colorat, mai accesibil, mai captivant, cît de uriaș este tezaurul luptei pentru libertate în trecut ; pentru că am vrut să fie pe înțelesul tuturor ceea ce am avut de spus". Să vedem în ce măsură intențiile mărturisite de autor își găsesc corespondențe în piesă și în spectacol.

Întîi, nu se poate spune că acțiunea piesei e în afara timpului și spațiului *istoric*. Ca loc, oricine poate recunoaște — așa cum am mai menționat, după graiul sătenilor — regiunea secuiască ; spectacolul întărește convingerea aceasta prin costumația personajelor : portul stilizat al secuilor. Timpul ? Ocupația turcească a Transilvaniei. E drept, o perioadă cam lungă — aproape trei secole — totuși, relativ lesne de definit în ceea ce privește condițiile sociale și economice ale populației băștinașe.

În al doilea rînd : *fantasticul,* element structural în basm, apare doar ici și colo în desfășurarea acțiunii și în episoade cu totul izolate. (Vraja care, pentru cîteva clipe, împiedică pe Imre și Békaszemű să se apropie unul de celălalt. în finalul actului întîi ; „schimbarea la față" a lui Békaszemű — actul doi ; în sfîrșit, șoimul, pasăre măiastră, care-i conduce pe voinici prin codru, în totul trei episoade). De altfel, regia (Delly Ferenc) nici nu a insistat asupra fantasticului, rezolvînd în mod expeditiv momentele amintite. În rest, personajele și situațiile au fost mereu concrete și reale, tonul spectacolului fiind departe de basm.

Regizorul și actorii au făcut — și au putut face — abstracție de ceea ce ar fi constituit în intențiile autorului elementul de basm, socotind că au în față mai curînd „o piesă realistă, bine determinată istoricește" și au realizat-o ca atare, într-un spectacol unde abundă cîntecele și dansurile, unde melodia se îmbină cu textul piesei. Muzica lui Márkos Albert constituie, în această montare complexă, unul din factorii cei mai izbutiți. Ideată pe motive de folclor secuiesc, ea a făcut un loc larg gîndirii originale a compozitorului, care a excelat îndeosebi în partiturile de dans și de cor ale haiducilor.

Deși actorii și-au interpretat cu pasiune rolurile (remarcîndu-se în mod deosebit Varga Lászlo de la Opera Maghiară, în Imre, dovedindu-se un bun actor de proză; Sz. Kapusi Mária, într-o Békaszemű total dăruită iubirii sale ; Dorian Ilona, frumoasă și dezinvoltă, în Katalin ; Márton János, în Bódorgány ; Orosz Lujza, o văduvă Bara plină de umor, și Szentes Ferenc, în primarul Pipa), spectacolul n-a dobîndit totuși un stil elevat, apropiindu-se mai mult de genul operetei. De fapt, locul aurei de basm, locul acelui fior și farmec propriu poveștilor — fie ele dramatice — a fost luat de o anumită facilitate și de un idilism sărbătoresc, străin de implicații dramatice. (Aici au contribuit din plin decorurile și mai ales costumele (Szakács György) — festive și contrastante cu sărăcia pe care voiau s-o sugereze. Toată lumea, cu excepția turcilor și a chiaburilor, poartă veșminte peticite, dar cum ? Pe impecabile straie de sărbătoare s-au cusut ici și colo, cu maximă îngrijire, niște petice multicolore, la fel de festive ca și hainele.)

O asemenea întorsătură, desigur negîndită de autorul celor *Trei zile fac un an,* se datorește dilemei stilistice în fața căreia s-a aflat regia. Neavînd la îndemînă destule elemente pentru a realiza o atmosferă de basm, potrivit definiției autorului, ezitînd pe de altă parte să imprime spectacolului o alură istoric-eroică, regia a ajuns la un compromis de esența căruia am vorbit. O mai clară viziune stilistică a montării, o mai strînsă colaborare între autor și regie ar fi dus fără îndoială la un rezultat de ansamblu calitativ superior. Fiindcă *părțile* — ideea textului, interpreții, muzica de scenă — reprezintă un potențial ce se pretează la o mai bună punere în valoare. Condiția eventualei ridicări de ținută a spectacolului ar constitui-o viziunea reorganizată a poetului — și implicit a regiei — în sensul unei mai clare determinări stilistice.

O montare diletantistă

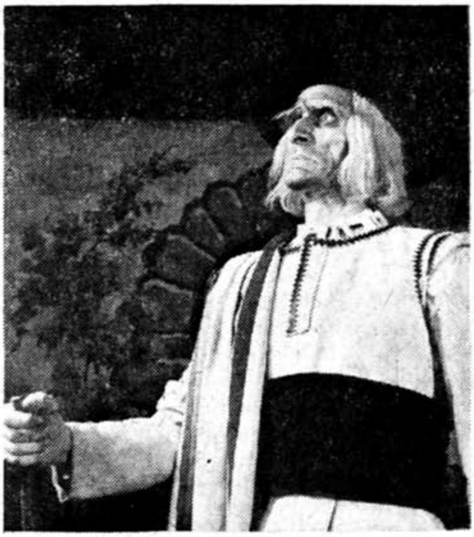
Există, fireşte, nenumărate moduri — care se concretizează scenic în tot atîtea nuanţe — de a-ţi apropia, regizoral vorbind, un text dramatic, după capacitatea de înţelegere şi după ţinuta culturală, după temperament şi sensibilitate, după preferinţe, ca să nu spunem afinităţi elective. Libertate li se acordă tuturora — de la cel mai cuminte la cel mai îndrăzneţ — cu condiţia de a nu denatura sensurile, de a se situa în cîmpul de acţiune al artei. Se refuză, în schimb, orice încercare de a preschimba arta în moneda ieftină a diletantismului.

Într-un sat poposesc soldaţii unei avangărzi. Unul din ţăranii fruntaşi îl găzduieşte pe comandant. Ţăranul are o fiică frumoasă şi pură. O rîvneşte comandantul, o rîvneşte un căpitan al său, o rîvneşte şi un ramolit *hidalgo* din regiune. Pînă la un punct, ţăranul izbuteşte să dejoace insidioasele urzeli ale celor trei curtezani. Dar căpitanul, mai întreprinzător şi mai lipsit de scrupule, îi răpeşte fata, o duce în pădure şi o necinsteşte. Între timp, ţăranul e ales judecător. El va face dreptate — ca magistrat şi ca părinte — spînzurîndu-l pe căpitan. Regele, sosit cu grosul trupelor, sancţionează acţiunea ţăranului şi-l confirmă judecător pe viaţă.

E o piesă de teatru — să-i zicem *Judecătorul* —, mai bine zis anecdota unei piese de teatru. Ea, anecdota, aşa cum am povestit-o, a fost prezentată pe scena Teatrului de Stat din Sibiu, sub îngrijirea regizorului Iosif Maria Bîta.

Foarte bine — vor observa cititorii. Regizorul a organizat şi condus spectacolul *Judecătorul*. Foarte bine — vom spune şi noi — numai că titlul exact al piesei e *Alcadele din Zalamea* (alcade însemnînd judecător pe spanioleşte). Satul e Zalamea, regele e Filip II, comandantul e don Lope de Figueroa, căpitanul se numeşte don Alvaro de Atayade, ţăranul e Pedro Crespo, *labrador,* lucrător al ogorului, fiica lui e Isabella. „Acţiunea — aşa cum indică şi programul — se petrece în Spania în anul 1580", pe timpul cînd Filip II pornise războiul pentru coroana Portugaliei.

Autorul piesei e don Pedro Calderon dela Barca, cel mai mare dramaturg spaniol, alături de Lope de Vega, cu care e contemporan. Tragediile şi comediile lui — socotesc criticii — formează epopeea naţională a poporului spaniol, care n-a avut una de felul lui *Chanson de Roland,* spre pildă. Ele sînt încărcate de semnificaţii istorice şi tradiţionale, iar *Judecătorul din Zalamea,* în special, e o expresie de înaltă valoare artistică, un simbol al democratismului în Spania. În această tragedie îşi găsesc puternic ecou şi ilustrare deplină faimosul vers al poetului Rojás: „Del rey abajo ninguno" (nici un om mai prejos de rege), cum şi mîndra deviză a poporului din Navarra şi Aragon: „Uniţi, noi facem mai mult decît voi şi fiecare din noi e tot atît ca voi. Noi vă facem regele nostru dacă ne vegheaţi drepturile şi libertăţile, dacă nu, nu!" Calderon a vrut să demonstreze şi a demonstrat — prin figura lui Crespo — cum poporul spaniol şi-a apărat demnitatea şi drepturile împotriva silniciei şi bunului plac al nobilimii. În finalul tragediei, majestăţii regale i se opune majestatea — înmiit mai sublimă — a poporului, care iese biruitoare şi rămîne ca un memento pentru veacuri: „nici un om mai prejos de rege".



C. Rădulescu (Crespo) în „Alcadele din Zalamea"

Alcadele din Zalamea nu e valoroasă numai prin mesajul pe care-l conţine. În această piesă, Calderon s-a dovedit un mare şi viguros pictor de caractere şi de moravuri care sînt şi rămîn — accentuăm — ale unei perioade şi ale unor figuri istoriceşte bine determinate.

Aceste elemente de înţelegere şi de interpretare au lipsit în spectacolul de la Sibiu. Şi e limpede că pricina zace mai cu seamă în insuficienţa regiei. (Ea nu-şi poate găsi circumstanţe atenuante nici într-o posibilă intenţie de a conferi „valabilitate general umană" spectacolului, fiindcă aceasta nu se dobîndește prin abstracțiuni, prin ignorarea realității istorice, ci dimpotrivă, prin tratarea bogată și prin punerea în valoare a tuturor elementelor particulare, specifice unei epoci și unei ambianțe : patrimoniul moral al generațiilor e împlîntat de Calderon în experiența concretă și individuală.)

Alcadele de la Sibiu a fost un spectacol submediocru, diletantist. De la decor și costume (Eugen Gropșanu), care au oferit un cadru și o inveșmîntare cu totul arbitrară, de un gust imprecis și simplist (și cînd te gîndești că don Pedro a fost contemporan cu nu mai puțin ilustrul Velasquez !) la figurație — grup gălăgios de adolescenți de școală medie — și pînă la interpreții dezorientați. Am trăit impresia penibilă de a vedea 20—30 de oameni mișcîndu-se fără busolă în scenă, fără înțelegere și fără o credință clară în ceea ce fac. Ca un ucenic vrăjitor — dar fără un final fericit — regizorul Bîta a declanșat resoartele spectacologice și stihiile scenei au prins să dănțuiască într-o candidă devălmășie, pe care n-a putut s-o domine și care l-a luat — odată cu spectacolul — în șuvoiul ei repede și dezordonat.

Dintre interpreți nu s-au salvat decît Costel Rădulescu (Crespo) și, în parte, Stelina Stoicovici (Isabella). Cel dintîi a luat rolul pe cont propriu, izbutind să-i dea demnitate și tensiune (fără să ajungă la o mare creație, ceea ce ar fi fost imposibil în condițiile arătate). Stelina Stoicovici a dovedit că dispune de calități, însă a fost supusă unei încercări profund antiartistice : regizorul i-a impus să susțină scena din pădure pe un continuu plîns și sughiț, cu un efort excesiv de intensitate și de durată, care a apropiat episodul de o tratare naturalistă.

In rest, ceilalți interpreți au fost la nivelul general al spectacolului. Un Juan (Horia Benea) foarte departe de acel *rapaz*, flăcăul romanțelor populare spaniole, un Juan care vorbește cu răspicat — și de aceea supărător — accent regional și se mișcă aidoma unui amator dintr-o echipă artistică ; o Chispa (Eugenia Barcan) care numai scînteioară (acesta e sensul numelui) n-a fost, ci mai degrabă un paj frivol de operetă ; un Filip (Const. Stănescu) cu o majestate de carton ; un don Mendo (Valentin Gustav) care a încercat să-l șarjeze pe Don Quijote și nu fenomenul social ilustrat de personajul lui Cervantes etc.

Ne oprim aici, exprimîndu-ne mîhnirea de a fi văzut lucrarea unui mare clasic redusă la o montare diletantistă și nevertebrată. Fiindcă a reveni și a vorbi despre interesul și valoarea deosebită a piesei lui Calderon ar fi o încercare de analiză a calităților tragediei, care nu pot fi puse în raport cu spectacolul văzut la Sibiu.

Florian POTRA

„Pseudopledoarie" pentru tinerețe

Exploziile generoase de admirație, entuziasmul la adresa tinerilor sînt uneori ipocrite. Vechi țesături, cărora anii le-au dat soliditatea unor fibre de oțel, se pun cîteodată pavăză pătrunderii depline a tinerilor actori în mijlocul unor colective devenite patriarhale în cumințenia lor artistică. (A fost nevoie chiar ca un ziar să întreprindă un soi de anchetă despre utilizarea tinerei generații în spectacol. Cei care au răspuns au fost însă tocmai aceia care s-au bucurat de privilegii. Glasul celor care aveau revendicări nu s-a auzit, din păcate...)

Printre tinerii de la Oradea, începuturile au fost mai prielnice. În mijlocul lor au venit cîțiva actori *maturi*, cu care s-au pus bazele secției în limba romînă a teatrului din localitate. „Tradiția" s-a născut odată cu colectivul.

Zece tineri absolvenți ai Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale", colegi pe băncile școlii, s-au intîlnit colegi în băncile actului al II-lea al spectacolului *Liceenii*. Potrivirea dictată desigur de necesități de distribuție are și aureolă de simbol.

Anul 1905. Un oraș de provincie, undeva în imensitatea Rusiei, în care oamenii — atunci cînd nu sînt despoți sau ticăloși — duc o existență căreia Cehov i-a închinat numeroase pagini. Aceștia par singurii oameni, la o neatentă cercetare. Furtuni uriașe se bat însă în adîncuri și vor crește la suprafață. Vor începe acolo, în capitala palatelor de marmoră, dar vor zgudui țara din temelii. Pe baricade și în luptă deschisă, revolta sporește. Intelectualii de mîine sînt alături de muncitori. Liceenii lui Treniov, generoșii „cîrmaci ai revoluției viitoare", sînt pătrunși de semnificația epocii...

...O noapte romantică de vară. Un parc

în care răzbat ecourile unei fanfare. Frunzișul ascunde nu numai șoapte lirice și visuri, ci și grave îndoieli despre rosturile sociale și mai ales revolte.

Liceenii sînt gata să pornească la luptă cu toate riscurile ei : știu că vor fi umiliți, dați afară din școli, poate închiși, luînd drumurile Siberiei. Școala e putredă ca un trunchi mîncat de carii. „Prestigiul" pentru care luptă directorul Leagușev se zguduie din încheieturi. Profesorii morfolesc lecții și osanale țarului. Taberele se desemnează, lupta va începe.

Văzusem spectacolul și în alte locuri. Și totuși, emoția artistică a fost nouă la teatrul din Oradea ; am urmărit cu un interes proaspăt evoluția liniilor dramatice ale piesei. Ceea ce regizorul și interpreții au știut să descopere, ca o adevărată cheie muzicală în dezlegarea partiturii dramatice, a fost suflul ei romantic revoluționar. L-am simțit în scena în care, sub lumina lunii, adolescenții visează (adevărată guașă într-o pastă discretă), în adunările secrete din magazia de scînduri, sau în scena finală care sugera acorduri grave de muzică eroică.

Trebuie recunoscut că o prejudecată ne-a însoțit premeditat la vizionarea spectacolului : teama de a întîlni, așa cum se întîmplă, în colectivele tinere, stîngăciile lipsei de experiență însoțite de anumite înclinări spre rezolvări facile ; și, în cazul *Liceenilor,* o aplecare prea stăruitoare spre scenele din „bănci", în care tinerii actori puteau să sublinieze acțiunile eroilor, cu propriile amintiri școlare. Pe lîngă aceasta ne gîndeam că tinerii interpreți mai au uneori și obiceiul ca atunci cînd joacă eroi, la fel de tineri ca ei, să-i alinte, să-i dezmierde cu un fel de infatuare „medelenizantă".

Prejudecățile, din fericire, s-au dovedit neîntemeiate. Spectacolul este lucrat serios, cu economie de mijloace artistice.

Spectatorul este invitat să parcurgă itinerariul dramatic în compania elevei Olga Cernicikina (Cristina Tacoi), fiica unui mic funcționar. Textul dramatic ni-l indică, poate, pe celălalt erou, pe elevul Pavel, ca principal exponent al conflictului. Olga a adus însă în scenă o tinerețe deplină, gravă și gingașă, visătoare și dîrză în a-

Scenă din „Liceenii" de K. Treniov

celaşi timp. Ghiceşti în persoana fetei îmbrăcată în şorţ negru, o viitoare fiică a revoluţiei ; Olga rămîne prezentă memoriei spectatorului, care nu va fi deloc uimit dacă într-o altă piesă va intîlni acelaşi personaj pe baricadă, pentru că tînăra actriţă a ştiut să-şi poarte cu naturaleţă personajul, de la îndoială şi exuberanţă la hotărîrea de luptă.

Alături de Olga (Cristina Tacoi) stăruie silueta celuilalt licean, George (Gheorghe Gheorghe), care, dacă nu ocupă un loc central în acţiune, şi l-a creat în spectacol, nu în dauna unor mijloace artistice sau a colectivului, ci printr-un joc firesc şi spontan. Liceanul Pavel (Eugen Nagy) este cel mai copt pentru revoluţie, pentru lupta politică. In spectacol însă, el a fost învelit într-un soi de mantie romantică, uneori reticent, alteori mesianic. Aşteptam mereu acea scenă care să dezvăluie personajul în adîncurile sale ca pe viitorul bolşevic, soldat al revoluţiei ; finalul ne-a adus-o puţin prea tîrziu, dincolo de limitele tensiunii dramatice.

Portretul unui fals liberal, inspirat de aproape din galeria personajelor lui Saltîkov-Scedrin şi Cehov, a fost adus în scenă de un tînăr interpret (Ion Vîlcu). Fizionomia crispatului şi amabilului director avea faţete multiple, reflexele cameleonice ale celor cu care avea de-a face. La celălalt pol, am întîlnit chipul unui veritabil proletar, prezentat „neumflat" — nesentenţios — muncitorul Artiuhov (Al. Fierăscu).

La început te poate uimi faptul că tinerii au trăit mai firesc personajele mature, decît colegii lor care îşi jucau propria vîrstă. La cei tineri, răspunsul poate fi găsit în entuziasmul în munca cu rolul, care a atîrnat mai greu decît rutina unor interpreţi vîrstnici. Atunci cînd, în locul rutinei, s-a adus însă o efectivă participare scenică la aceeaşi vibraţie cu actorii tineri, am intîlnit interpretări remarcabile. Mama lui Pavel, de pildă, spălătoreasa, ne-a amintit în lacrimile, teama şi apoi hotărîrea interpretei sale (Ştefania Popescu) aproape portretul Pelaghiei Nilovna din Gorki.

Se poate însă spune că tinereţea i-a adus regizorului şi un neajuns. El s-a ocupat — asta se simte — cu precădere de tineri, lăsîndu-i pe ceilalţi actori pe al doilea plan. De aici şi acea distonanţă de care vorbeam mai sus. De aceea, am întîlnit un tată de familie care vorbeşte cu tremolo melodramatic în voce, un preşedinte de tribunal puţin ţeapăn în uniformă, un profesor inconsecvent cu propria sa ramoleală, pe care o părăseşte uneori în dauna unei vioiciuni care contrastează cu datele iniţiale ale rolului.

Regizorul nu a avut la îndemînă cel mai potrivit cadru plastic. Atmosfera generală a spectacolului a făcut însă ca multe neajunsuri să fie mai puţin resimţite. Cadrul general te invită să treci mai uşor peste culorile neinspirate ale interioarelor, să completezi imaginativ vegetaţia firavă a unei grădini parcă decupată cu foarfeca dintr-o carte cu poze. Se uzitează în cronici formula „un spectacol gîndit". Acest calificativ îl merită şi spectacolul lui Radu Penciulescu. Se poate urmări concepţia regizorală, pe care actorii nu o aplică mecanic, ca pe o schemă dinainte pregătită, ci şi-o însuşesc creator.

Din întregul spectacol răzbate un suflu de viaţă adevărată. El te îndeamnă nu la indulgenţă, dar să treci cu vederea odată cu lipsurile scenografice de mai sus, uşoarele stîngăcii în mişcare sau chiar dicţiunea încă nu îndeajuns pusă la punct la unii interpreţi.

A fost poate o îndrăzneală a începe drumul unui teatru cu un colectiv în care cei mai mulţi actori sînt tineri. Îndrăzneala a fost însă răsplătită public şi tot ea ne îndeamnă să privim şi viitorul cu încredere.

Al. POPOVICI

P. S. — Am intitulat cronica „Pseudopledoarie" pentru tinereţe, pentru că de fapt, tinerii actori Cristina Tacoi, Eliza Plopeanu, Alla Tăutu, Ion Vîlcu, Eugen Nagy, George Tomescu, Gheorghe Gheorghe, Jean Săndulescu, Al. Fierăscu şi regizorul Radu Penciulescu nu au nevoie de o pledoarie pentru munca lor artistică. Spectacolul lor este elocvent. De pledoarie au însă nevoie alţi tineri actori din alte teatre, care nu au avut încă prilejul să-şi spună cuvîntul. Spectacolul de la Oradea este un argument şi un îndemn !

clar...

REGIA ŞI TEXTUL DRAMATIC — La prima **vedere** problematica tragediei în cinci acte *Romeo şi Julieta* se poate reduce la acel un „băiat iubea o fată !... şi părinţii nu-i lăsau", de care vorbeşte regizorul Val Mugur în cuvîntul său din programul Teatrului Naţional din Iaşi. Însă această problematică trebuia în aşa fel folosită de regie încît să apară limpezi cauzele tragediei, sau ca să ne exprimăm în limbajul regizorului Val Mugur, „de ce nu-i lăsau părinţii". Problematica aceasta simplă, îngustă chiar, s-ar putea spune, trebuia să servească de pîrghie principală în demonstraţia pe care regia şi actorii o făceau spectatorului, demonstraţie care să-l convingă pe acesta din urmă că într-o asemenea societate ca aceea descrisă de Shakespeare, deznodămîntul tragediei nu putea fi un oarecare deznodămînt fatal, ci tocmai acela care cere jertfele iubirii. Pornind de la celebra apreciere a lui Lessing că în *Romeo şi Julieta*, „dragostea e izvorul întregii acţiuni", regia trebuia să folosească toate resursele pentru a demonstra cu argumentele scenei că *Romeo şi Julieta* înseamnă victoria dragostei asupra urii (de altfel textul lui Shakespeare e limpede : „Ce greu blestem, pe ura voastră zace" / „Cum dumnezeu vă bate prin iubire"), victoria umanismului asupra preceptelor feudale, „victoria familiei asupra numelui de familie".

(Mariana Pîrvulescu, în cronica la Romeo şi Julieta *de W. Shakespeare — Teatrul Naţional din Iaşi. „Romînia Liberă", nr. 3581)*

SPECTACOLUL — Este de la sine înţeles că soarta unei asemenea piese o hotărăşte în bună măsură spectacolul. Regizor talentat, Victor Ion Popa îşi punea singur în scenă piesele şi le concepea anume pentru reprezentare. Aceasta nu înseamnă că lectura, de pildă, a rolului lui Ianke ar fi ceva mai puţin decît o desfătare artistică. Dar scena nu poate trăi în piesa lui Victor Ion Popa dacă nu clocoteşte de căutarea pasionată a rezolvării acestei probleme născută uimitor de neaşteptat în viaţa celor trei prieteni. Şi încă ceva : la Victor Ion Popa nu există eroi cărora nu le-ar necesita, într-o scurtă apariţie scenică, o compoziţie a rolului extrem de minuţioasă, singura capabilă să releve problematica complexă şi adesea nerezolvată, ce-i macină. O asemenea înţelegere a spiritului piesei a fost însuşită, în bună măsură, de regizorul Ion Olteanu. Decorurile, costumele, machiajul s-au conformat în chip fericit atmosferei autentic provinciale, de mahala, fără exagerări sau şarje. Din păcate însă, colectivului de actori i-a lipsit adesea omogenitatea în interpretare, contribuţia fiecăruia la crearea atmosferei fiind pe parcurs, inegală. Se prea poate ca interpretarea strălucită studiată pînă în cele mai mici amănunte, echilibrată pînă la elucidarea tuturor trăsăturilor umane ale rolului, dată de Gheorghe Leahu lui Ianke să fi umbrit, într-o oarecare măsură, rolurile partenerilor inegali ca profunzime de expresie, alături de care a apărut. Nu putem însă să-i facem actorului Leahu o culpă din aceasta. Mai curînd regiei, care nu a sezisat şi nu a intervenit la timp şi eficace.

(Eugen Atanasiu, în cronica la Tache, Ianke şi Cadîr, *de V. I. Popa — Teatrul de Stat, Piteşti. „Romînia Liberă", nr. 3578)*

INTERPRETAREA — Totuşi, nici de data aceasta, jocul unor actori n-a fost lipsit de stridenţe tributare tendinţei de a înlocui creaţia artistică cu rutină meşteşugărească. Mulţi actori n-au putut fi determinaţi de regie să nu vorbească numai pe scenă, ci să gîndească şi mai ales să trăiască. Acestui fapt se datoreşte, de pildă, apariţia palidă, fără putere de convingere a lui Safranyi Ferencz, interpretat de Vladimir Jurescu. În loc să reflecte prin resurse artistice adecvate ideile oferite de text, el utilizează ritmul accelerat în vorbire, note înalte în voce, dovezi de netăgăduit ale trăirii artificiale, neputînd transmite sentimentele dincolo de rampă.

(I. Capocean, în cronica la Mireasa desculţă *de A. Sütö şi Z. Hajdu. — Teatrul de Stat, Baia Mare. „Pentru socialism", Baia Mare, nr. 690)*

...obscur

SINGURA ? — Deşi mulţi dintre elevi sînt dotaţi, calităţile lor sînt acoperite de o *pojghiţă de impertinenţă şi şmecherie ;* era *singura posibilitate* a lor de a se impune într-o clasă dominată de filozofia quasifascistă a fiului colonelului Felecan.

> *(Magdalena Focşa, în cronica la* Nota zero la purtare, *de V. Stoenescu şi Oct. Sava — Studioul C. Nottara. „Informaţia Bucureştiului", nr. 820).*

A ÎMBOGĂŢIT-O ! — Este un merit al regiei piesei... de a fi orientat întreaga transpunere a ei pe scenă potrivit acestei concepţii a autorului, concepţie *îmbogăţită cu problematica secolului al XIX-lea în principatele dunărene :* lupta pentru unitate şi independenţă naţională.

> *(I. Moise Aldan, în cronica la* Răzvan şi Vidra *de B. P. Haşdeu — Teatrul Naţional, Cluj. „Făclia", nr. 2937)*

DELAPIDATOR DE... TRĂSĂTURI — În ultima analiză, *personajul este delapidat de odioasele lui trăsături de clasă* şi — în pofida evidenţei — ne este impus ca un personaj simpatic.

> *(Bazil Dunăreanu, în cronica la* Hagi Tudose, *de B. Delavrancea — Teatrul de Stat, Oraşul Stalin. „Drum nou", nr. 3508)*

CE-AR SPUNE GALILEI SAU BRUNO ? — Învingerea prejudecăţilor brutale, a bigotismului şi a obstacolelor, care stăteau în calea emancipării individului, nu duce la *un sentiment de beatitudine liniştită, ca în Italia,* sau la o stare de exultanţă şi de optimism superficial, ci la atitudini mai grave, mai adînci, la o emancipare a individului care departe de a-l lipsi de probleme, îl face să simtă din plin răspunderea destinului său uman.

> *(Cronică nesemnată,* la Romeo şi Julieta — *Teatrul Naţional, Iaşi. „Flacăra Iaşului",* nr. 2980)

UN CURCUBEU — *Despre copii s-ar putea arbora* pe cerul veacurilor de literatură beletristică *un strălucit curcubeu* de opere.

> *(A. Crişan, în avancronica la* Cei de mîine, *de L. Demetrius. „Flacăra Roşie", Arad, nr. 3019)*

„GENURI" şi... „GENURI" — ...În această privinţă, regia şi scenografia au mers pe un schematism — ca să spunem aşa — istoric, redînd tale-quale *„genul" anului 1912* şi *nu „genul" burgheziei engleze,* în ceea ce conţine el mai caracteristic pentru burghezie.

> *(Fl. Petrescu, în cronica la* Pygmalion — *Turneul Teatrului Naţional, Cluj. „Steagul Roşu", nr. 633)*

ÎN SFÎRŞIT... — Teatrul Naţional ne prezintă, *în sfîrşit, o operă dramatică chineză...*

Ceea ce vedem noi pe scena Naţionalului *e din punct de vedere dramatic opera scriitorului sovietic Andrei Glova,* care este nu numai un scriitor talentat, dar şi filolog şi orientalist foarte savant, scrisă după un poem clasic chinez.

> *(Radu Popescu în cronica la* Cupa răsturnată — *Teatrul Naţional, Bucureşti. „Contemporanul", nr. 493)*

însemnări

Împlinirea unui deziderat din tinerețe

A apărut o revistă de teatru !

De cite ori am auzit această exclamație ? În tinerețea mea, ea exprima entuziasmul juvenil al actorului, care-și dorea — pe lingă lumina strălucitoare a rampei — și lumina severă și curată a consacrării scrise. Și pe măsură ce anii treceau, pe măsură ce revistele existente dispăreau, cedind locul altora și altora, acest entuziasm scădea. Oare, nu pe drept cuvint ? Lumina rampei rămînea mereu strălucitoare pentru actori, persista ca o realitate ce se aprinde în fiecare seară ; dar lumina adevărului scris, care să prilejuiască o verificare onestă și să dea o justă îndrumare de artă, se pierdea treptat în umbră. Actorul o visase severă și — cu excepții demne de laudă — ea se dovedise lingușitoare și meschină. Cite o revistă „rara avis“, dura ani de-a rindul, dar, luată de valul unor interese mărunte, nu izbutea totdeauna să corespundă așteptărilor. Astfel, o singură mingiiere îi mai rămînea iubitorului de teatru : că toate revistele de intrigă și cancan dispăreau repede.

O adevărată revistă a științei teatrale n-am intilnit niciodată la noi. Artistul dramatic, precum și pasionații teatrului au rămas doar cu speranța de a o vedea cîndva.

Această speranță aș dori s-o socotesc împlinită astăzi, după apariția revistei „Teatrul“. Cu atit mai mult cu cit noua viață a scenelor noastre, suflul creator al muncii în teatre nu mai pot rămîne fără oglindire și fără o îndrumare și o apreciere temeinică, la nivelul noilor exigențe ale artei noastre teatrale de azi.

Salutind revista „Teatrul“, sufletul meu se simte cuprins de entuziasmul tineresc de odinioară și de nădejdea că acestui început i se vor adăuga curind alte și alte publicații teatrale.

Gh. STORIN

Un îndreptar și comentator al teatrului

Revista „Teatrul“ — atit de așteptată de toată suflarea artistică — a apărut odată cu venirea primăverii anului 1956, anul de început al celui de al doilea cincinal.

Cum să nu socotim împlinirea acestui deziderat drept un eveniment fericit ? Revista „Teatrul“ e chemată să fie trăsura de unire între tradiție și prezentul teatrului romînesc ; oamenii de artă vor căuta în ea îndreptarul teoretic al aspirațiilor lor, dorind să afle în ea comentatorul competent al realizărilor lor.

Astăzi, cind pe tot cuprinsul țării — la ora reprezentației teatrale — pentru zeci de mii de spectatori se aprind luminile celor aproape 40 de teatre vechi sau recent înființate, problemele de producție teatrală trebuie privite cu toată seriozitatea și cu un mare simț de răspundere.

Temeliile teatrului romînesc au fost zidite de suflete mari, cu talent, inteligență, cultură și capacitate de a se dărui, biruind greutățile. Urmînd exemplul înaintașilor — în condiții istorice noi —, artiștii sînt chemați să se înscrie cu realizările lor în rîndurile constructorilor din toate domeniile de activitate.

Pentru ca oamenii să se iubească, să lucreze cu avînt, să caute perfecțiunea, să răspundă la chemările obștești, să aibă sete de cultură, să citească trecutul în ceea ce are bun și să pregătească țării un viitor fericit, pentru împlinirea acestor idealuri, teatrul trebuie să se socotească angajat cu toate resursele sale creatoare.

Spectacolul, reflectarea expresivă și concentrată a realităților vieții, urmărește înnobilarea acesteia în toate sensurile. Cînd zic înnobilare în toate sensurile, mă gîndesc la toate planurile existenței omenești, concepută într-un proces de necurmată evoluție.

Dar și spectacolul își are problemele lui, la a căror rezolvare pe plan teoretic, artistic și tehnic, revista „Teatrul" va trebui să contribuie prin forțele colaboratorilor săi, prin competința și stăruința cu care va urmări munca teatrelor noastre. E o sarcină grea și de mare cinste, pe care nu ne vom mulțumi să o privim „în spectator", ci, cel mult ... îi vom face dificultăți prin exigența noastră. Succesul revistei „Teatrul" va însemna o biruință a noastră, a tuturor.

Marietta SADOVA

„Teatrul"

„Teatrul" ? Adică o revistă anume de teatru. S-ar putea spune, iată „în sfîrșit" o revistă care să se ocupe numai și numai cu tot ce alcătuiește și concură la un spectacol de teatru.

Desigur, nu am căderea și poate nici priceperea de a judeca programul acestei reviste noi. Singurul lucru ce mi-aș îngădui să spun, e că ea vine să împlinească — este banal cuvîntul, dar just — „un gol".

Mișcarea noastră teatrală fiind vastă, și cum teatrul e în primul rînd o „artă socială" (Caragiale a scris cîndva și undeva că e arhitectură), apariția unei reviste ce s-ar ocupa exclusiv de ea, hotărît, e binevenită.

Cum va fi această revistă, vom vedea-o în cursul apariției. Pînă una alta, să mi se îngăduie să mă reîntorc cu aproape ... 40 de ani în urmă. Am scos și eu pe vremea aceea, împreună cu Liviu Rebreanu, o revistă de teatru. Am numit-o „Scena". Avea formatul unei reviste obișnuite de 16 pagini. Ne-am permis chiar și cîteva ilustrații — fotografii — cu scene jucate la Teatrul Național. Cît a durat ? Cîteva numere și acelea apărute neregulat. Am închis-o. Totuși, în preajma primului război mondial, am făcut-o să reapară, de rîndul acesta sub forma unei gazete săptămînale. Această nouă ediție a „Scenei" se ocupa și de literatură. După cîteva săptămîni de apariție și greutăți fără seamăn, rămînînd datori și la tipografie, am lăsat-o baltă.

Apoi a apărut „Rampa" lui Cocea. Avea format de ziar și apărea zilnic. Avea la dispoziția ei tipografia „Adevărului" și plătea colaborările. Toți „maeștrii" de atunci ai condeiului s-au grăbit să contribuie cu cîte un articol. Mă rog, o gazetă bună și cu faimă. Dar ... de la o vreme și „Rampei" începuseră să i se stingă ... „becurile", pînă cînd într-o zi i s-au stins de tot. Totuși, după război, izbuti să reapară sub o altă conducere și apoi sub alta, fără întrerupere cîțiva ani, nu cu aceeași faimă ca la primele ei numere, pînă ... pînă ... — m-ați înțeles — într-o bună zi a trecut și ea în cavoul istoriei.

Revista de azi, revista „Teatrul", nu intră în categoria celor de mai sus și a altora care au mai apărut în acel răstimp. Acestea „au fost odată". Ea apare sub alte auspicii și mai cu seamă cu o nouă concepție, și artistică și socială.

Nu-i pot ura alta decît să fie la înălțimea acesteia.

Mihail SORBUL

Ion Talianu

Eram președintele sindicatului artiștilor, cînd a venit pentru prima oară la mine. Era tînăr. Nu-l cunoșteam. Mi-a spus că-i actor și că are nevoie de o adeverință. Îmbrăcat corect, chiar bine, cuviincios la vorbă și frumușel de tot ca înfățișare. Îl chema Ion Talianu.

Mărturisesc că am văzut atunci în el un viitor actor amorez, „rara avis" în teatrul nostru.

După vreo 3—4 ani, Talianu a intrat ca angajat în compania teatrală Bulandra. Am putut să constat că la prima noastră întrevedere mă înșelasem în pronosticurile mele. L-am văzut jucînd și am putut spune precis că altul este drumul care o să-l ducă la mari și frumoase succese. Și într-adevăr timpul mi-a confirmat speranțele.

Distribuit într-unul din rolurile piesei *Negustorii de glorie* de Marcel Pagnol și Paul Nivoix, Talianu a obținut, sînt convins, primul său mare succes despre care s-a vorbit cu entuziasm și despre care se va mai pomeni multă vreme. N-a trecut mult și a fost distribuit în rolul consilierului comunal din piesa *Topaze* a aceluiași Marcel Pagnol. Cu acest al doilea rol, el și-a stabilit nu numai reputația de actor de mare valoare, dar și adevăratul său gen în teatru.

Îmi amintesc ades de cuvintele lui pline de sinceritate și de gratitudine: „Dacă este adevărat că clasele primare ale artei dramatice le-am făcut cu maestrul Livescu, în schimb liceul l-am învățat la Teatrul Bulandra".

Noi, colegii lui mai bătrîni, am fost mîndri ori de cîte ori am auzit despre un nou succes al lui, marcînd o neîntreruptă ascensiune. Talianu a dat primei noastre scene unul dintre cei mai buni Cațavencu din *O scrisoare pierdută*.

Nu voi încerca să înșir marile și numeroasele lui succese. În istoria teatrului nostru ele vor fi menționate și subliniate așa cum merită. Și sînt convins că va mai sta scris acolo că Talianu a fost nu numai un actor de valoare, ci și un devotat al instituției de teatru, din care făcea parte, un camarad cum rar se găsește un altul, delicat, modest și ferindu-se de micimi și bîrfeli.

V. MAXIMILIAN

Programe de ieri... ...programe de azi

„Nu e poate de prisos ca vorbind de teatru să vie vorba, din întîmplare, și de programe".

Așa își începe maestrul Arghezi ultimul paragraf din cronica sa teatrală, publicată in nr. 11 al „Vieții Romînești", în anul al VI-lea al apariției revistei, adică în 1911, la Iași.

Cu verva sa pamfletară, atît de iubită de cititori, Tudor Arghezi, la anul 1911, continuă astfel cronica, cu luarea în răspăr a programelor de teatru de altădată:

„Fără intenția de-a tulbura mulțumirile unui regat ce pare rentabil, nu mi se pare nepermis să te simți întrucîtva jignit de înfățișarea insolent comercială a unei cărticele ce se vinde la intrarea Teatrului Național pentru inițierea publicului din sală. Doritor de cîteva detalii asupra operei și autorului ce se joacă, asupra distribuirii și interpreților, acest public simte nevoia de un document precis, pe care îl plătește bucuros. Pînă la ridicarea cortinei, spectatorul e dator să-și facă o idee de ce se va petrece pe scenă. O scurtă notiță critică, extracte din ziare, un rezumat al piesei, o notiță biografică și istorică la trebuință, toate acestea ar trebui să-și găsească un loc estetic în program, cu portretele tuturor celor din spectacol.

În loc de-o asemenea introducere instructivă, care s-ar putea trece într-o colecție — de ce nu? —, vedem la Teatrul Național vînzîndu-se, sub titlul pompos de program și pe prețul enorm de 30 de bani, o serie de afișe adunate în broșuri care ar trebui împărțite spectatorilor, cel mult gratuit. De teatru și spectacol se vorbește numai întimplător pe două pagini din vreo 30 cîte cuprinde „programul" — și aceste două pagini mîncate în mare parte de anunțuri. Rezumatul pieselor e pur și simplu o formalitate, în treacăt, mizerabil scrisă, care nu lămurește nimic. În schimb, siropurile, coafurile, biscuiții, corsetele, bijuteriile sînt etalate cu un lux înfiorător. Nici o precizie pentru piesă. Ai vrea să știi cine-i Ibsen, și trebuie să te adresezi portarului sau să ceri printr-o petiție lămuriri de la Direcție. Ai vrea să cunoști rolul unui asemenea scriitor in literatură, să-i vezi cel puțin portretul — să citești o pagină iscălită, asupra lui, și nu o încercare anonimă de a prezenta pe bărbierul cel mai sprinten sau pe croitorul cel mai cu vază din oraş, într-o orgie de reclame.

Nu s-ar putea impune de la Direcţie o normă onestă în alcătuirea, sub controlul unui literat, a programelor, care să folosească şi publicului, nu numai antreprenorilor de programe ? Nu li s-ar putea pretinde acestora oareşicare respect faţă de cei care se duc la teatru ca la o universitate de psihologie ? Nu li se poate da o regulă precisă după care să-şi fabrice programele ? În starea de-acum, programul e organul comercial al unei întreprinderi de afişaj care îţi vinde două sute de ori pe an exact aceleaşi anunţuri pe care le-ai mai plătit de o sută nouăzeci şi nouă de ori cu cîte treizeci de bani. D. Bacalbaşa credem că are cuvîntul".

Prin urmare, ce cerea, în esenţă, de la un program de teatru, cetăţeanul de acum aproape jumătate de secol, prin scrisul poetului Tudor Arghezi, care se întîmpla să fie şi cronicar teatral cu autoritate ?

Primo : alungarea din programe a dezmăţului reclamagiu al dughenilor şi mustăriilor particulare.

Secundo : programul să cuprindă un rezumat critic al piesei, o notă despre autor, operă şi epocă, extracte din ziare în legătură cu spectacolul.

Tertio : programul să apară sub controlul unui literat şi să aibă „o pagină iscălită".

Glasul marelui poet a fost ascultat ?

Da, a fost ascultat... dar, pentru asta, au trebuit să treacă peste ţară două războaie crîncene, să se desfiinţeze regimul de exploatare şi să triumfe la noi năzuinţele omului muncii. Altfel, nu se putea şi, deci, nu s-a putut. Pînă la 23 August 1944, programele de teatru semănau leit şi poleit cu cele descrise de cronicarul din noiembrie 1911. Asta înseamnă că, de fapt, vreme de 33 de ani, poetul vorbise drept, dar în pustiu.

Astăzi, programele teatrelor noastre, fie că e vorba de cele din Capitală, fie că e vorba de cele din regiuni, sînt — fără să fi ajuns încă la nivelul cel mai înalt — programe de *teatru*, nu de tarabă. Privite în ansamblu, ele izbutesc să ne dea o imagine justă despre piesa care se joacă, despre autor, despre problemele pe care şi le-au pus făuritorii spectacolului — şi toate acestea în pagini *iscălite* şi într-o formă grafică estetică. Poetul — şi odată cu dînsul cetăţeanul iubitor de teatru, în numele căruia vorbea — şi-a văzut visul cu ochii.

Avem sub ochi un program excepţional, un program care trebuie să slujească de model : e acela închinat spectacolului *Răzvan şi Vidra* la Teatrul Municipal. Putem socoti acest program o izbîndă, şi de concepţie şi de realizare grafică. Hîrtie bună, tipar luminos, reproduceri artistice în culori după schiţele de decoruri şi costume ale pictorului Mircea Marosin, texte bine alcătuite, care ne informează despre Bogdan Petriceicu Haşdeu şi capodopera sa, reproducerea prefeţei marelui filolog la ediţia din 1867, fotografiile clare şi expresive ale interpreţilor săi de azi — toate concurează la împlinirea acestui program de mîna întîi, pentru care secretariatul literar al Teatrului Municipal şi cei ce l-au sprijinit sînt vrednici de felicitări.

Iată un alt program, tot atît de izbutit, măcar că într-alt mod, care ne vorbeşte de personalitatea artistică a alcătuitorului său, deosebită de aceea a celui ce a conceput programul Teatrului Municipal : e vorba de programul închinat spectacolului *Zorile Parisului*, la Teatrul Tineretului. Aici, avem de-a face şi cu o idee aparte : în loc de fotografiile interpreţilor, ni se dau portretele, admirabil desenate de pictorul M. Rubingher, ale actorilor în personajele pe care le-au interpretat. Astfel că spectatorul care a cercetat programul dintru început a înţeles că interpretul şi rolul sînt unul şi acelaşi lucru.

Însă bucuria noastră faţă de asemenea programe pe deplin izbutite nu se cuvine să ne anihileze spiritul critic. Trebuie să subliniem aci că, îndeobşte, teatrele noastre se află încă în căutarea unei formule de program. Chiar cele două teatre mai sus elogiate nu se fac vrednice de laudă totdeauna. De pildă, Teatrul Municipal a închinat spectacolului *Don Carlos* un program meschin, tipărit pe hîrtie de împachetat, cu texte scrise grăbit, neesenţiale. Şi doar era vorba de cinstirea împlinirii a 150 de ani de la moartea marelui Schiller ! Formatele programelor la felurite spectacole, conceperea lor sînt derutant de variate. Unul e aproape pătrat şi imprimat la mare grabă, fără gust *(Doamna Calafova)* ; altul e dreptunghiular, în picioare, dintr-un singur carton îndoit *(Să nu spui vorbă mare)* ; un al treilea e tot dreptunghiular, însă culcat şi cu copertă deosebită *(Arcul de triumf)* etc.

În schimb, se pare că Teatrul Tineretului s-a fixat. Acelaşi format, aceeaşi concepţie. S-a schimbat — şi în bine — numai hîrtia. Dar, din păcate, nu totdeauna secretariatul literar al teatrului e fericit inspirat la alcătuirea şi controlarea textelor pe care le publică. De pildă, într-un program *(Hoţii)* ni se spune că „mişcarea literară „Sturm und Drang"... se răspîndeşte mai întîi în Anglia şi Germania, apoi în Franţa". Să ne-nţelegem. „Sturm und Drang" a luat naştere în Germania, iar nu s-a răspîndit mai întîi în Anglia şi Germania. Numele lui Goethe este inexact ortografiat : Göethe. În legătură cu traducerea făcută de Argintescu-Amza, ni se spune : „Se face încercarea de a se transpune în romînește întreaga complexitate și adîncire a acestei capodopere". De ce „se face încercarea..." ? Traducătorul a și transpus, însă nu cum pretinde textul din program că „a transpus adîncirea capodoperei". Programul la *Ani de pribegie* se deschide cu un articol, care citează un motto pus de autor în fruntea piesei, precum și o replică din piesă, pe care articolul o citează de două ori. Imediat, vine articolul regizorului, care și el citează același motto și aceeași replică. Articolul din fruntea programului la *Libelula* e sub orice nivel. Începe așa : „Ideea piesei cu toate aspectele de comedie ale subiectului este destul de gravă". Apoi ni se spune că „Marine trece de la o copilărie la adolescență..." Sau : „Ajunsă la vîrsta cînd trebuie să dea UN examen de maturitate pentru a intra la Institut..." Și : „...ea a fost decorată cu Steaua DE Aur de Eroină a muncii socialiste..."

Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Giulești nu este nici el încă bine fixat asupra concepției pe care trebuie s-o aibă despre propriul său program. Totuși, e mare distanță între primele programe-fițuică și cel alcătuit pentru *Jocul dragostei și al întîmplării*.

Credem că cel mai slab se prezintă în această privință tocmai Teatrul Național „I. L. Caragiale". La unele spectacole, ca *Fata fără zestre, Ultima oră, Matei Millo, Mielul turbat*, atît piesele cît și autorii sînt cu mare grabă expediați într-o păginuță îngustă. Cel mult ni se oferă cîteva fotografii mai sugestive. Dar, în genere, sărăcia textelor e flagrantă. Abia pentru *Citadela sfărîmată* ni se oferă un program îngriijt tipărit, cu gust alcătuit și cu texte bine și literar gîndite.

În ciuda observațiilor noastre critice, în ciuda faptului că mai sînt destule de făcut în această privință, este de observat că sîntem cu mult departe de acele programe puse la stîlpul pamfletului ascuțit, de poetul Tudor Arghezi în anul 1911.

Lascăr SEBASTIAN

Plastica unui spectacol

Cine a privit marile fresce ale Renașterii sau — pentru a ne apropia de tradiția romînească — picturile murale odinioară înfloritoare în mînăstirile Moldovei, a reținut desigur, în armonia de ansamblu, diversitatea de fizionomii și de atitudini a figurilor umane reprezentate. Apropiate sau periferice față de focarul compoziției, mai mult sau mai puțin inserate în miezul alegoriei, figurile secundare se bucură de aceeași tratare plastică minuțioasă, care e rezervată personajelor principale. Nici un detaliu nu e sacrificat, nici o trăsătură nu e gest gratuit de penel : totul — linie după linie, culoare după culoare — se compune într-o viziune amplă, care poate fi *citită* la fel de bine dinspre centrul de perspectivă în afară, ca și invers.

Considerînd aspectul vizual, plastic al spectacolului de teatru, s-ar putea spune cu toată convingerea că regizorul, scenograful și creatorul costumelor sînt, într-un fel, pictori de mari compoziții, de fresce. Dacă ultimii doi — lucrînd efectiv cu uneltele artelor decorative — creează cadrul, perspectiva spațială și înveșmîntarea, cu un cuvînt, *situează* spectacolul, regizorul este un meșter zugrav mai ciudat : el operează cu oameni vii sau cu grupuri de oameni — toți detaliați în trăsăturile cele mai expresive — cărora le alternează mișcarea cu starea pe loc, într-o serie continuă de tablouri dinamice si colorate, pe care le intensifică sau le scade în razele reflectoarelor.

Astfel, pe lîngă cadența acțiunii și a dialogului, spectacolul de teatru poate dobîndi și cadență plastică și coloristică, valoroasă, firește, numai cu condiția integrării în respirația generală a montării.

Figurația din *Apus de soare* ne-a îmbiat la aceste considerații. De data aceasta, regizorii (în fertilă colaborare cu scenograful și cu desenatorul de costume) au avut ochi și sensibilitate pentru ceea ce e contur și culoare în spectacol. Trecem peste faptul — deși remarcabil — că aproape întreg „corul" figurației a fost alcătuit din „soliști", mulți cu renume, și reținem puternica individualizare, autonomia fiecărei figuri în parte. Dar o asemenea autonomie n-a dus — cum de obicei se-ntîmplă — la o mișcare anarhică. Dimpotrivă, toate expresiile figuranților s-au modelat pe o viziune plastică unitară, în scene și tablouri pline de o grațioasă intensitate. (Amintim în mod particular, grupul de sfetnici din actul I, scena din sala tronului în actul III, finalul.)

Odinioară, în prerenaștere, ca să dea relief grupurilor de figuri, pictorii suprapuneau din belșug capete aureolate și uniforme de sfinți, creînd așa-zisa *perspectivă corală*. Era procedeul primitiv al unei epoci ce nu cucerise încă legile perspectivei și nici principiul diferențierii caracterelor. Printr-o fază oarecum analogă a trecut și figurația în teatrele noastre, pînă nu de mult, în sensul că nu s-a izbutit să se marcheze diferenţierea individualităţilor în scenele de masă, şi nici să se dea acestora contururi armonioase în ansamblu. *Apus de soare* deschide perspectiva unor noi şi necesare progrese şi în acest domeniu.

F. P.

Învăţaţi-ne să rîdem

Oricine ştie să rîdă, dar nu oricine ştie *cum* şi *cînd* să rîdă. În diferenţa aceasta, pe distanţa dintre om şi omul de gust, se înscrie rostul actorului comic.

Teatrele noastre au avut şi încă au destui actori a căror simplă apariţie pe scenă stîrneşte rîsul spectatorilor. Frumoasă recunoaştere, cu atît mai mult cu cît e spontană, a calităţilor care fac din actorul de comedie favoritul publicului! Asemeni lacrimilor stoarse de tragedian, hohotele de rîs arată că aplauzele sînt de prisos: graniţa de lumină a rampei a dispărut şi, pentru o clipă, spectatorul se află el însuşi în mijlocul eroilor, participînd la drama lor comică sau tragică. E nevoie de un efort asupra lui însuşi, de o smulgere brutală de sub imperiul vrajei artistice, pentru ca omul din sală să redevină spectator.

Că publicul rîde la intrarea în scenă a unui actor comic este explicabil: e o reacţie imediată în faţa elementelor exterioare ale actorului (chip, siluetă şi gest) care — elocvente în mutismul lor, asemeni măştii comice a teatrului antic — exprimă comicul aproape tot atît de complet ca şi cuvîntul. Reacţia aceasta dovedeşte că actorii comici se bucură de un anumit credit, obţinut pe baza creaţiilor lor anterioare. Actorii ştiu lucrul acesta şi, de aceea, unii dintre ei abuzează de spontaneitatea generoasă a publicului. *Instrumente* ale artei lor, elementele materiale: glasul, gestul, silueta, nu trebuie însă confundate cu *substanţa* ei. Glasul, silueta şi gestul lui Gr. Vasiliu-Birlic sînt doar o parte din mijloacele cu care actorul este chemat să realizeze un anumit personaj. Acest personaj este cu totul altul decît Gr. Vasiliu-Birlic şi, de aceea, în măsura în care marele nostru comic se mulţumeşte să împrumute personajului trăsăturile sale, el nu-l realizează decît în intenţie. Publicul nu rîde de personaj, ci de glasul, silueta şi gestul lui Gr. Vasiliu-Birlic, care, în ele însele, n-au nimic comic, ci îşi trag această calitate din alte roluri comice cărora actorul le-a dat expresie deplină — dovadă că spectatorul nu le-a uitat. Cele două spectacole Molière de la Teatrul Naţional din Bucureşti sînt concludente în sensul acesta.

A însenina prin rîs viaţa oamenilor e o nobilă misiune. Dar a-i învăţa *cum* şi *cînd* să rîdă este o sarcină pe cît de nobilă, pe atît de grea. După cum e mai sensibil la melodramă decît la tragedie, marele public gustă mai deplin farsa, comedia bufă, decît umorul, ironia, comicul de idei. Făcînd concesie acestui public, actorul comic lunecă fără să-şi dea seama spre exerciţiul gol desigur virtuoz al instrumentelor, în dauna artei sale. Doica din *Romeo şi Julieta* este un rol savuros şi complex. Vorbind ca o precupeaţă din Moldova, insistînd asupra expresiilor libertine şi „tunînd şi fulgerînd" împotriva bărbaţilor, Marioara Davidoglu trădează, în spectacolul Teatrului Naţional din Iaşi, atît demnitatea versului shakespearian, cît şi caracterul personajului — totul de dragul unui public încă nu pe deplin educat care, voind să se amuze, cere tragediei lui Shakespeare ceea ce i-a oferit *Omul care a văzut moartea*.

Cu cîtă satisfacţie notăm, în schimb, apariţia lui Radu Beligan în Şmil din *Apus de soare* de Delavrancea! La prima replică a doctorului evreu, spectatorii recunoscînd sub costumul de epocă, glasul, silueta actorului comic, au o pornire firească spre rîs; la cea de a doua, reacţia este identică, deşi parcă mai rezervată. Se simte în public o mare nedumerire: cum se face că glasul şi gestul lui Beligan, care au declanşat de atîtea ori rîsul, nu stîrnesc, şi de data aceasta, hohotele? Oare ce s-a întîmplat cu Beligan că la a treia replică nimeni nu mai rîde? În fond, ceea ce s-a întîmplat cu Beligan, ar trebui să se întîmple cu toţi actorii comici: să renunţe la propria lor mască, la concesiile făcute unui public neavizat şi să înfăţişeze personajul în tot ceea ce *acesta*, nu ei înşişi, are comic. Pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, Şmil trăieşte în toată fineţea şi adîncimea caracterului său atît prin ceea ce comedianul i-a refuzat din bogatul arsenal al mijloacelor sale actoriceşti, cît şi prin ceea ce artistul i-a adăugat ca trăire autentică.

Rostul actorului comic este acela de a ne învăţa *cînd* şi *cum* să rîdem. Refuzînd să înalţe la rang de *scop* ceea ce constituie doar *mijloacele* artei sale, el este chemat, ca şi adevăraţii umorişti, să-şi ia în serios propria sa artă.

Şt. A. D.

meridiane

Festivalul de la Paris

...Aşadar, iată că pentru a treia oară carul lui Thespis a poposit în capitala Franţei. Festivalul de artă dramatică de la Paris prilejuieşte, ca şi în anii precedenţi, o amplă demonstraţie a celor mai diverse forţe şi concepţii artistice, a celor mai variate tradiţii şi culturi teatrale. Pentru cîteva săptămîni, Teatrul „Sarah Bernhardt" găzduieşte formaţii teatrale sosite din toate colţurile lumii.

Din R.P.R. şi Suedia, din U.R.S.S. şi ţările Americii Latine, din S.U.A. şi Israel, popoarele lumii şi-au trimis solii artei lor scenice, tinzînd să transforme această însemnată întîlnire artistică într-un festival al popoarelor, dornice să proclame de pe scenă mesajul lor de pace şi prietenie. Multe din spectacolele incluse în programul festivalului sînt prin ele însele o expresie a năzuinţei popoarelor de a găsi — prin mijlocirea artei — drumurile către învingerea obstacolelor ridicate fără voia lor în calea cunoaşterii şi apropierii reciproce.

Ce alte semnificaţii mai pline de înţelesuri poate căpăta iniţiativa Teatrului „Schiller" din Berlinul occidental de a prezenta la Paris o dramatizare după *Război şi pace*, aceea a Teatrului de dramă din Stockholm de a prezenta *Unchiul Vanea*, sau aceea a ansamblului „Theatre Workshop" de a oferi publicului parizian cîteva spectacole cu *Aventurile soldatului Svejk*, a scriitorului ceh Haşek ?

În aceeaşi ordine de idei, se impune cu evidenţă, nu ca un simplu act de prezenţă, ci ca o participare semnificativă la implicaţiile mai adînci şi mai complexe ale festivalului, faptul că teatrul american se prezintă cu *Jurnalul Annei Frank*, lucrare evocatoare a unor tragedii trăite pe pămîntul Europei de milioane de fiinţe omeneşti, din pricina atrocităţilor săvîrşite de regimul nazist şi peste care unii ar voi să aştearnă astăzi vălul tăcerii.

Binevenită, în anul sărbătoririi unui secol de la naşterea lui G. B. Shaw, este prezenţa repetată a operei causticului irlandez în programul festivalului cu *Cezar şi Cleopatra* (Teatrul de Repertoriu de la Birmingham) şi *Candida* (Dublin Players şi ansamblul islandez).

Teatrul Naţional din Praga a venit cu două piese ale dramaturgiei cehe : *Brigandul* de Karel Capek şi *Soarele apune deasupra Atlantidei* de V. Nezval.

În ce ne priveşte, actorii colectivului Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" s-au pregătit să prezinte spectatorilor parizieni cele mai valoroase spectacole ale repertoriului lor.

Anul acesta, muzica a adăugat magia sonorităţilor ei jocului de lumini şi de umbre de pe scenă. Festivalul s-a deschis cu un program muzical de opere, concerte simfonice şi coruri.

Un element deosebit de interesant îl constituie, fără îndoială, programul cinematografic al manifestărilor de la Paris, cuprinzînd opere inedite şi clasice care ilustrează legăturile strînse dintre teatru şi cinematograf şi eficienţa fiecăruia din cele două genuri.

Prilej de afirmare şi de comunicare a celor mai semnificative realizări artistice ale fiecărei ţări, Festivalul de la Paris stă sub semnul unor eforturi comune de a transforma arta într-o tribună a adevărului şi a frumosului. Şi acest lucru îi chezăşuieşte succesul.

Pe Broadway şi în săli oropsite...

Centralizată la New York, în cele 33 de săli din districtul Times Square de pe Broadway, mişcarea teatrală americană este determinată de severele condiţii economice sub semnul cărora se desfăşoară. Cînd înscenarea unei piese cu un singur decor necesită astăzi o investiție de 50.000 de dolari, iar cea a unui spectacol muzical 300.000—400.000 de dolari; cînd proprietarii sălilor cer să li se asigure drept beneficii un minim săptămînal de 3.000—3.500 de dolari, nu-i nici o mirare că prețul biletelor urcă pînă la 8 dolari și că țelul suprem al oamenilor de teatru este de a satisface gustul celor ce-și pot permite luxul de a plăti această sumă.

În asemenea împrejurări, este desigur explicabil de ce, în ultimele două stagiuni, nu s-a jucat de pildă pe Broadway aproape nici o piesă clasică. Riscul comercial al unei asemenea întreprinderi ar fi fost prea mare și singurii care au îndrăznit să și-l asume au fost tinerii animatori ai cîtorva formații teatrale ce dau, de cîțiva ani spectacole sporadice, în unele săli mici din alte cartiere ale New York-ului.

La un preț accesibil și pungilor mai modeste, una din aceste formații, intitulată *„The Shakespearewrights"* (Shakespearienii), a prezentat în amfiteatrul „Jan Huss" două spectacole cu: *A douăsprezecea noapte* și *Negutătorul din Veneția,* care au entuziasmat pînă și pe criticii cei mai blazați ai marilor cotidiene. *Macbeth* și *Visul unei nopți de vară,* montate pe scena aceluiași teatru, au cunoscut un succes similar.

Coriolan a revăzut de asemenea lumina rampei pe scena unui teatru din aceeași categorie, „The Phoenix", care se bucură, adeseori, de concursul unor actori consacrați, dornici să poată juca și roluri din marele repertoriu, complet abandonat de teatrul comercial. Tot „The Phoenix" a prezentat două spectacole interesante cu: *Constructorul Solness* de Ibsen și *Medicul în dilemă* de Shaw.

Deși jucată pe o mică scenă improvizată, *Trei surori,* nemuritoarea capodoperă a lui Cehov, a constituit, în ultima vreme, unul din spectacolele cele mai interesante din New York. În actuala stagiune, în aceeași sală s-a reprezentat *Livada cu vișini* și apoi *Unchiul Vanea,* în care Franchot Tone a deținut rolul lui Astrov.

Cerințele crescînde ale publicului american pentru un teatru de idei n-au putut rămîne totuși fără răsunet pe Broadway. Așa se explică de ce la „Winter Garden" s-a reprezentat timp de opt săptămîni puternica tragedie a lui Cristopher Marlowe. *Tamerlan cel Mare,* în timp ce „Booth Theatre" a montat *Red Roses for Me* (Dați-mi trandafirii roșii) a lui Sean O'Casey, spărgînd în felul acesta complotul tăcerii urzit în jurul marelui dramaturg irlandez și care timp de 21 de ani l-a împiedicat să fie prezent pe scenele americane.

Desigur, aceste inițiative nu sînt prea numeroase pe Broadway. Este grăitor în sensul acesta cazul lui Orson Welles, unul din cei mai mari actori de azi ai Statelor Unite, care a trebuit să depună insistente eforturi pe lîngă municipalitatea New York-ului pentru a putea monta în sala acesteia — „New York City Center of Music and Drama" — *Regele Lear.*

Iată de ce publicul american dornic să vizioneze un adevărat spectacol de teatru trebuie să-și îndrepte, de cele mai multe ori, pașii spre una sau cealaltă din micile săli de cartier, prin strădania cărora afișul teatral al New York-ului cunoaște și cîteva spectacole valoroase. *The Three Penny Opera* — versiunea americană a celebrei *Dreigroschenoper* (Opera de trei parale" de Bertholt Brecht — este prezentată cu deosebit succes de către micul „Theatre de Lys". Încurajată de acest exemplu, o nouă formație — intitulată *The Open Stage* (Scena deschisă) — a montat de curînd o altă piesă a lui Brecht, *The Private Life of the Master Race* (Viața intimă a rasei supreme), o necruțătoare satiră la adresa regimului nazist.

Tot unui mic teatru de cartier i-a revenit și meritul de a fi reprezentat interesanta piesă a lui George Bellack, *The Troublemakers* (Instigatorii).

Bellack a reușit să sublinieze, în chip pregnant, marea primejdie ce amenință, într-un climat de intimidare și isterie, pe orice om cinstit ale cărui opinii nu sînt pe placul oficialității.

Torin Gerrity, un tînăr student al universității Saunders, publică într-un ziar local o serie de articole în care atacă pe cîțiva politicieni reacționari. Patru colegi ai săi, ațîțați de cei vizați în aceste articole, năvălesc beți în camera lui și-l ucid în bătaie. Stanley Carr, colegul de cameră al lui Gerrity, după o timidă încercare de a opri pe agresori, cedează în fața amenințărilor criminalilor și ale influenților lor susținători, contribuind astfel la mușamalizarea crimei.

Din acest moment, Carr devine personajul principal al piesei. Ce trebuie să facă el? Să persiste în tăcerea sa, înăbușind clocotul demnității sale revoltate, sau, luîndu-și inima în dinți, să-i înfrunte, cu orice risc, pe asasini?

Între timp, se îndrăgostește de sora celui ucis, este primit cu brațele deschise în casa familiei de tatăl și de bunicul lui Gerrity, un bătrîn rebel irlandez. Cînd în cele din urmă, se hotărăște să spună adevărul, criminalii îl acuză că el ar fi fost în realitate șeful bandei și este eliminat împreună cu ei de autoritățile universitare.

Dintre spectacolele prezentate pe Broadway trebuie menționată și piesa *Inherit the Wind* (Praful se va alege de voi) de Jerome Lawrence și Robert E. Lee. Deși scrisă încă în 1950, ea n-a putut fi reprezentată decît cinci ani mai tîrziu.

Piesa este dramatizarea unui celebru proces înscenat, în 1925, de către autoritățile statului Tennessee, profesorului de biologie John T. Scopes, acuzat că propagă teoria darwinistă a evoluției, în loc de a expune elevilor săi versiunea biblică a creării lumii în șase zile. Acuzația a fost susținută atunci de o proeminentă personalitate politică, William Jennings Bryan, fost de trei ori candidat la președinția Statelor Unite, iar apărarea lui Scopes, de către marele avocat Clarence Darrow. Cu toată obstrucția judecătorilor, Darrow a izbutit să reducă la absurd toată argumentația obscurantistă a lui Bryan. Totuși, cei doisprezece jurați l-au condamnat pe Scopes la o amendă de 100 de dolari. Dar, după cum a declarat, pe drept cuvînt, Darrow după proces, pentru milioanele de jurați din toată lumea, Scopes a fost adevăratul învingător în această luptă pentru libertatea gîndirii.

Rolul lui Darrow a fost interpretat magistral de Paul Muni.

O soartă mult asemănătoare cu cea a lui Lawrence și Lee a avut-o și Arthur Miller, unul din cei mai reprezentativi dramaturgi ai Americii de astăzi, care după doi ani de grele eforturi a izbutit, la începutul stagiunii 1955—1956, să găsească un teatru care să prezinte cele două noi piese ale sale în cîte un act: *Memory of Two Mondays* (S-a întîmplat într-o zi de luni) și *A view from the Bridge* (Vedere de pe pod), surprinzînd cîteva aspecte din viața clasei muncitoare americane.

Un spectacol întîmpinat cu căldură de publicul american a fost *The Diary of Anne Frank* (Jurnalul Annei Frank) de Frances Goodrich și Albert Hackett, care se joacă la teatrul „Cort Theatre". Eroina piesei este o tînără fată în vîrstă de 13 ani, fugită din Germania împreună cu familia ei, după instaurarea puterii naziste. Izbucnirea războiului surprinde familia Frank la Amsterdam. Ocuparea Olandei de către naziști obligă familia Annei Frank să-și caute adăpost în podul casei unor prieteni olandezi. Ascunși, ei rezistă pînă în august 1944, cînd sînt trădați și predați Gestapoului. Anne Frank moare în lagărul de la Belsen. Tatăl ei, singurul membru al familiei care a scăpat cu viață din aceste grele încercări, reîntors la Amsterdam, regăsește caietul de însemnări zilnice al Annei Frank, scris în perioada premergătoare arestării. Însemnările din acest caiet au stat la baza piesei.

Folosind un bogat material de viață, Frances Goodrich și Albert Hackett au creat un spectacol de un profund conținut uman, subliniind evoluția Annei Frank dintr-o adolescentă zburdalnică într-o femeie energică și plină de curaj în fața încercărilor vieții.

Dintre ultimele premiere prezentate de teatrele americane trebuie să menționăm *The Innkeepers* (Hangiii), piesa debutantului Theodore Apstein, care a fost reprezentată la „John Golden Theatre" doar de patru ori.

Un funcționar de stat din Washington este concediat fiindcă se descoperă că, acum 12 ani, soția lui, pe cînd era studentă, a fost membră a Partidului Comunist. Cei doi soți se stabilesc într-un orășel din Mexic, unde deschid un mic han, care să le asigure existența. Soțul este complet demoralizat și refuză să se întoarcă în Statele Unite, chiar atunci cînd i se oferă un post bine retribuit într-o întreprindere particulară. Dar soția sa refuză să mai rămînă în exil, convinsă că n-a greșit cînd a intrat în Partidul Comunist și că singurul mijloc de a stăvili maccarthismul este de a-l înfrunta fără înfricare.

A doua zi după premiera acestei piese, critici dramatici ai celor mai răspîndite cotidiene din New York au decretat-o „slabă", sfătuind pe cititori să se abțină de a o viziona. Părerile acestor critici americani n-au putut demoraliza însă nici pe actorii și nici pe autorul acestui spectacol; părăsind puțin primitorul „John Golden Theatre", care refuza să-i mai găzduiască, ei au pornit să caute o nouă sală, cît mai depărtată de Broadway, pentru a continua seria spectacolelor.

Căutînd să găsească remediul actualelor deficiențe ale teatrului american, revista „Saturday Review" a cerut recent părerea mai multor dramaturgi din Statele Unite, care, aproape toți, nu văd — în cadrul condițiilor economico-sociale de azi — decît o singură soluție: sprijinirea cît mai intensă a micilor teatre dinafara Broadwayului. Cel mai limpede și cuprinzător a fost răspunsul lui Arthur Miller:

„Dacă vrem piese bune, să reducem prețul biletelor de la 8 dolari la 75 cenți. Acest bilet de 75 cenți va revoluționa întreaga noastră literatură dramatică și ne va reda tuturor vlaga pe care am pierdut-o. Piese mari nu se pot scrie decît sub imperiul unui mare imbold, pe care nu ni-l pot da decît niște spectatori robuști și avizi de cultură, nu actualii cumpărători de bilete care vin la teatru numai ca să-și omoare — timp de două ore — plictiseala".

Alf. ADANIA

Scriitorul local

...„Astă seară Teatrul din Omsk prezintă *Izvorul viu* de scriitorul local M. Budarnik".

La Omsk, Novocerkask, Novosibirsk, ca și în multe alte orașe ale Uniunii Sovietice, asemenea afișe vestind prezența în repertoriul teatrului a unor piese aparținînd dramaturgilor locali nu mai trezesc de mult uimirea spectatorilor.

Munca cu scriitorii dramatici reprezintă pentru teatrele sovietice o preocupare constantă, de cea mai mare importanță ; ea mărturisește grija pentru îmbogățirea repertoriului cu noi și valoroase opere ale dramaturgiei contemporane. Nu este mîndrie mai mare pentru un teatru raional sau regional sovietic, decît ca pe afișul care anunță o nouă premieră, sub titlul piesei și în dreptul numelui autorului ei, să figureze cuvintele : „scriitor local", simbol al strădaniei teatrului pentru realizarea spectacolului, de la textul lucrării pînă la întruparea lui scenică.

Desigur, munca nu este ușoară. Dar multitudinea pieselor aparținînd dramaturgilor locali, care au îmbogățit în ultimul timp repertoriul teatrelor din U.R.S.S., vădește elanul cu care aceste teatre desțelenesc drumul spre afirmare cît mai multor condeie tinere.

Multe din piesele „locale" părăsesc curînd scena natală și, colindînd oraș după oraș, teatru după teatru, se impun ca valoroase opere ale dramaturgiei sovietice, iar numele autorilor lor devin cunoscute pe întreg cuprinsul țării. S-ar putea cita astfel numele unui V. Lavrentiev din Novosibirsk, al unui A. Kojemiakin din Maikop, V. Pistolenko din Cikalov sau D. Deviatov din Tambov.

Numărul lor se îmbogățește an de an ; fiecare nouă stagiune deschide larg porțile spre realizare unor noi dramaturgi.

Stagiunea 1955/1956 este cu deosebire bogată în piese „locale". Multe din ele au și văzut lumina rampei : *Furtuna trece* de L. Seliutin, *Liuska* de P. Mazin, *Ultimul semnal* de I. Gaidaenko, la Odesa ; *Pe țărmuri natale* de I. Petuhov, la Teatrul din Kirov, sau *Căpitanul Kornev* de V. Tiutmanov, la Teatrul din Veliki-Luki. Altele ca : *Un tînăr plăcut* de V. Narojnii, la Teatrul din Kaluga ; *Înainte de răsăritul soarelui* de I. Holmski, la Teatrul din Ivanovo, sau *Lucrul cel mai de preț* de A. Kozin, la Teatrul din Briansk, au fost înscrise de curînd în repertoriul respectivelor teatre, premiera lor urmînd a avea loc pînă la sfîrșitul stagiunii.

Apariția „pieselor locale" vădește justețea măsurilor recent inițiate de Ministerul Culturii al U.R.S.S. pentru descentralizarea muncii cu dramaturgii și încredințarea acestei sarcini direct teatrelor. Contractînd direct cu scriitorii, lucrînd nemijlocit cu ei, directorii și regizorii teatrelor contribuie activ la formarea unui repertoriu corespunzător profilului teatrului, răspunzînd în modul cel mai eficient, cerințelor spectatorilor.

În procesul general al înfloririi dramaturgiei sovietice, scriitorului local îi revine un loc important. Inițiativele timide și sporadice cedează locul unor acțiuni organizate și constante, datorită cărora, scriitorul local devine un oaspete obișnuit al afișului teatral.

Știri din...

U.R.S.S.

◆ La Moscova a avut loc prima conferință unională a pictorilor scenografi, la care au participat, afară de artiștii din capitala sovietică, 160 de pictori scenografi, regizori, precum și cercetători în domeniul artelor, reprezentînd 80 de teatre din țară. Cu prilejul conferinței a fost organizată o expoziție de lucrări ale pictorilor scenografi de la Moscova, Leningrad, din republicile unionale și autonome.

◆ Ministerul Culturii al R.S.S. Kazahe a hotărît recent înființarea unui nou teatru, cu sediul în Akmolinsk, centrul principalei regiuni de pămînturi înțelenite din Kazahstan. Teatrul va deservi locuitorii noilor orașe clădite pe tot întinsul regiunii.

În repertoriu au fost incluse piesele : *Ivan Ribakov* de V. Gusev, *Aripile* de A. Korneiciuk, *Dragostea Anei Berezko* de V. Pistolenko, *Fundul de aur* de D. Mamin-Sibiriak.

Odată cu sosirea primăverii, colectivul artistic a întreprins un lung turneu, cu prilejul căruia a vizitat cele mai îndepărtate raioane ale regiunii.

◆ Teatrele din Kiev au prezentat în ultimul timp cîteva spectacole cu lucrări aparținînd dramaturgiei țărilor de democrație populară. Astfel, spectatorii din Kiev au putut viziona piesele: *Aventurile soldatului Svejk* de J. Hașek (Teatrul de Dramă Rus), *Tengeri Geza* de dramaturgul maghiar Bela Junger și *Opt păpuși și un urs* de scriitoarea poloneză I. Jugilewicz (Teatrul Tînărului Spectator).

◆ In cursul lunii mai, Teatrul țigănesc „Romen" de la Moscova a sărbătorit 25 de ani de activitate. Cu acest prilej a fost prezentat un spectacol festiv, intitulat *Dragoste și moarte*, cuprinzînd fragmente din dramatizări după opera lui A. M. Gorki (*Makar Ciudra, Bătrîna Izerghil* și poemul *Fata și moartea).*

◆ Răspunzînd unei invitații a cercurilor teatrale iugoslave, Teatrul Academic de Artă din Moscova a întreprins în cursul lunii mai un turneu în Iugoslavia. Cu acest prilej, colectivul teatrului a reprezentat cîteva spectacole cu piesele: *Roadele învățăturii* de L. Tolstoi, *Trei surori* de A. P. Cehov, o dramatizare după *Suflete moarte* de Gogol și *Orologiul Kremlinului* de N. Pogodin.

◆ Teatrul de Dramă „Hamza" din Uzbekistan a inclus în repertoriul său piesa *Komala,* o dramatizare de A. Ghinsburg, regizorul principal al teatrului, după cunoscutul roman *Prăbușirea* de Rabindranath Tagore.

◆ A 38-a stagiune a Teatrului de Păpuși din Leningrad, unul dintre cele mai vechi teatre de acest gen, din Uniunea Sovietică, s-a deschis cu un spectacol de... circ. Păpușile jonglere, echilibriste, acrobate sau dansatoare au evoluat în fața spectatorilor demonstrîndu-și măiestria.

Dar cele mai senzaționale numere ale acestui spectacol, intitulat *Păpușile pe arenă,* au fost fără îndoială cele de dresură. Caii executînd cele mai complicate exerciții de dresaj, sau leii supunîndu-se voinței păpușilor-dresori au stîrnit entuziasmul spectatorilor.

După acest original spectacol, în care au evoluat peste 50 de păpuși, teatrul a prezentat în premieră piesa lui S. Mihalkov, *Prinț și cerșetor,* după romanul lui Mark Twain.

◆ În ultimul timp, dramaturgia engleză este tot mai des prezentă pe scenele teatrelor sovietice. În cursul anului trecut, 263 de teatre au reprezentat lucrări aparținînd dramaturgiei clasice și contemporane engleze. Piesele lui Shakespeare figurează în repertoriul a 137 de teatre, alături de piesele lui Shaw, Wilde, Sheridan, Fielding, sau de dramatizări după romanele lui Dickens.

Recent, pe scena Teatrului Armatei Sovietice a avut loc premiera comediei lui Bernard Shaw, *Profesiunea doamnei Warren.*

◆ La Minsk și-a început activitatea Teatrul Bielorus al Tineretului. Clădirea a fost înzestrată cu mijloacele tehnice cele mai moderne și cu o scenă turnantă. Colectivul noului teatru este alcătuit din elemente tinere. Ele își propun să prezinte în cursul primei stagiuni opt spectacole, începînd cu o dramatizare după romanul lui N. Ostrovski, *Așa s-a călit oțelul.*

Peru

◆ Viața teatrală peruviană oferă observatorului unele aspecte interesante. Rezervînd un interes mai limitat dramaturgiei moderne și contemporane — poate ca un protest împotriva unora din tendințele ce-i sînt proprii în Occident — oamenii de teatru din Peru se îndreaptă mai cu seamă spre izvoarele artei dramatice universale și naționale, spre tragedia antică greacă și spre moștenirea culturii incașilor. Astfel, Asociația artiștilor amatori — companie independentă — a inițiat în 1953 organizarea unui ciclu de spectacole cu tragedii antice, intitulat „Ciclul originilor". Promotorul și animatorul acestei acțiuni este Ricardo Roca Rey, care are și răspunderea regizorală a spectacolelor. Inițiativa s-a bucurat de sprijinul unor personalități de seamă din lumea teatrală occidentală: J. Vilar, A. Miller, Lawrence Olivier, Thornton Wilder. Pînă acum au fost reprezentate în cadrul „Ciclului originilor" piesele: *Perșii* (Eschil), *Antigona* (Sofocle) și *Alceste* (Euripide).

Un alt ansamblu, Compania Națională de Comedie, a readus pe scenă o străveche dramă istorică inca: *Ollantai.*

Versiunea care se reprezintă în prezent datează de la începutul secolului al XVIII-lea; textul original, care e anterior Conquistei, s-a păstrat timp de două secole prin tradiție orală și a fost consemnat în scris abia în secolul al XVI-lea, în limba incașilor — quechua —, fiind tradus în spaniolă după aproape două sute de ani.

De altfel, vitalitatea tradiției inca în cultura peruviană reiese și din faptul că dramaturgii contemporani din Peru apelează la ea ca sursă de inspirație: Juan Rios — distins cu Premiul Național — a obținut un mare succes cu drama sa *Ayar Manko,* în care reinvie mitul fondării imperiului incașilor.

R. P. Bulgaria

◆ În luna noiembrie a acestui an, Teatrul Național Bulgar" „Cristio Sarafov" din Sofia împlinește 100 de ani de existență. Deși mai sînt cîteva luni pînă atunci, cercurile culturale și opinia publică din Bulgaria se pregătesc de pe acum să sărbătorească evenimentul. Numeroase și diverse manifestări culturale dovedesc interesul și dragostea cu care este urmărită activitatea acestei instituții teatrale de frunte din țară. În nr. 2 al ziarului „Literaturen front", organul Uniunii Scriitorilor Bulgari, a fost publicat un articol al acad. N. Liliev, în care se face un succint istoric al Teatrului Național, evocîndu-se etapele cele mai însemnate din activitatea sa. O inițiativă interesantă este aceea a revistei bulgare, de specialitate, „Teatr", care publică în fiecare număr o rubrică specială consacrată sărbătoririi Teatrului Național din Sofia și în cadrul căreia sînt evocate personalitățile — actori, regizori, dramaturgi — care și-au dat contribuția la dezvoltarea și izbînzile sale.

În cinstea aceluiași eveniment, s-a instituit un concurs pentru piese în mai multe acte, consacrate unei teme privind viața Bulgariei democrat-populare, viața poporului muncitor bulgar care construiește socialismul. O comisie alcătuită din reprezentanți ai Teatrului Național, ai Ministerului Culturii și ai Uniunii Scriitorilor Bulgari va examina lucrările prezentate, urmînd a decerna premii celor mai bune dintre ele.

◆ Pe scena Teatrul Național „Cristio Sarafov" se reprezintă piesa *Neamul Heraților*, dramatizare de Magda Kolceakova, după o nuvelă a renumitului scriitor bulgar Elin-Pelin.

◆ Teatrul Popular din Dimitrovo a reluat, în regia lui St. Kortenski, piesa istorică *Ivanko* de scriitorul iluminist bulgar Vasil Drumev (1841—1901). Drama lui Drumev este o frescă a trecutului Bulgariei, a frămîntărilor interne care au însoțit lupta pentru scuturarea jugului Bizanțului în secolul al XI-lea.

Franța

◆ Dramaturgia clasică franceză și universală a trezit totdeauna interesul marelui public francez. Spectacolele Teatrului Național Popular, cele ale Comediei Franceze și ale altor teatre pariziene, ca „Sarah Bernhardt", „L'Oeuvre", care au montat piese din repertoriul clasic, au fost întîmpinate cu deosebită căldură de către spectatori și stau mărturie a disponibilității parizienilor pentru adevărata artă teatrală.

Iată de ce, tot mai multe teatre pariziene, cedînd exigențelor spectatorilor, renunță la produsele genului bulevardier și se adresează dramaturgiei clasice.

Astfel, recent a avut loc la Teatrul „Vieux Colombier" premiera cu *Mizantropul* de Molière. Dar respectînd cu strictețe textul lui Molière, teatrul a încercat totuși să aducă spectacolului o notă originală, prezentînd *Mizantropul* într-o ținută vestimentară cu totul diferită de moda secolului al XVII-lea. În seara premierei, spectatorii au avut prilejul să-l admire pe Alceste într-un impecabil frac, iar pe Celimène într-o vaporoasă rochie de seară. Scurt timp după premiera *Mizantropului*, „Grupul teatral britanic" din Paris a prezentat la rîndul său cîteva spectacole cu *Neguțătorul din Veneția* de Shakespeare, în care locuitorii Veneției poartă obișnuitele veșminte din zilele noastre.

Deși experiența teatrului „Vieux Colombier" nu este cu totul inedită și e pe deplin discutabilă, totuși presa franceză a socotit că „departe de a dăuna spectacolului (această experiență — n. n.) a subliniat latura satirică a piesei, relevînd... înaltei societăți a secolului XX, că nu are de ce să invidieze pe aceea a secolului XVII". (L'Humanité).

Mexic

◆ Mexicul nu are încă o tradiție națională teatrală. Doi dintre cei mai de seamă scriitori ai Mexicului, Juan Ruiz de Alarcon și Juana Inez de la Cruz, a căror activitate s-a desfășurat în perioada stăpînirii spaniole asupra Mexicului, s-au considerat a fi scriitori spanioli. Mult mai tîrziu, cercetătorii au descoperit în operele lor urme evidente de inspirație mexicană. Aceste urme naționale în arta și literatura mexicană devin mult mai vizibile în secolul al XIX-lea.

Dramaturgia unui Fernando Calderon, Manuel Eduardo de Gorestiza și José Peon Contreras poartă amprenta certă a unui specific național mexican, deși se mai resimte în ea influența teatrului spaniol.

După revoluția din 1910, cînd teatrul mexican rupe definitiv cu influențele spaniole, și mai ales după anul 1930, eforturile pentru fondarea unui teatru național se desfășoară mai liber.

Dar aceste strădanii au coincis cu perioada dezvoltării vertiginoase a cinematografului. Mexicanii, departe încă de a-și fi fundat un teatru adevărat, sînt înrobiți de farmecul acestei noi arte. Teatrele își pierd spectatorii și, cu timpul, sînt abandonate de antreprenorii care nu mai văd în ele o afacere rentabilă. Sălile de teatru, construite încă de pe vremea stăpînirii coloniale, încep să se deterioreze, fiind apoi dărîmate.

În mare măsură, dezvoltarea actuală a teatrului mexican se datorează activității rodnice a secției dramatice din Institutul Național de Artă. Prin grija acestei secții a fost înființată o școală de artă dramatică, la dispoziția căreia se află o sală de teatru cu 1.200 de locuri. Elevii pregătesc diverse spectacole, care sînt apoi prezentate marelui public. În fiecare an, secția dramatică organizează la Palatul Artelor un ciclu de spectacole cu cele mai reprezentative piese.

Pentru extinderea mișcării teatrale, un număr important de instructori, aparținînd de asemenea acestei secții dramatice a Institutului Național de Artă, îndrumează munca celor peste 70 de echipe, care desfășoară o susținută muncă artistică în diverse orașe ale țării.

Actualmente, secția dramatică se preocupă de constituirea unei formații permanente : „Comedia Mexicană", care este chemată să întrunească cele mai valoroase elemente actoricești.

R. Cehoslovacă

◆ Teatrul „Zaborsky" din Presov a prezentat de curînd în premieră comedia lui I. L. Caragiale, *D-ale carnavalului*.

◆ Locuitorii orașului Plzen au sărbătorit, la sfîrșitul anului trecut, 90 de ani de la înființarea teatrului local.

Teatrul din Plzen, una dintre cele mai vechi scene cehoslovace, ridicate prin strădania locuitorilor acestui puternic centru industrial, și-a cîștigat în decursul anilor, reputația uneia din cele mai importante instituții din țară. În decursul anilor, seară de seară, locuitorii din Plzen au subliniat prin aplauzele lor înaltul nivel artistic al spectacolelor prezentate cu piese aparținînd clasicilor J. K. Tyl, Jirasek, Goethe, Molière, Gogol, Hauptmann, Ibsen.

Prefacerile revoluționare din Cehoslovacia, survenite după terminarea celui de al doilea război mondial, au prilejuit îmbogățirea repertoriului permanent al teatrului cu lucrări aparținînd dramaturgiei clasice ruse și sovietice. Pe scena teatrului au prins viață eroii pieselor lui Ostrovski, Cehov, Gorki sau Maiakovski, deveniți în scurtă vreme prieteni iubiți ai spectatorilor din Plzen. În acești ani, la teatrul din Plzen au apărut și eroi noi — întruchipînd trăsăturile omului epocii construirii socialismului — care, prin preocupările și năzuințele lor, se înrudesc îndeaproape cu spectatorii teatrului. Dramaturgii noii Cehoslovacii au devenit oaspeți dragi pe scena acestui teatru, cu o veche și bogată tradiție realistă. *Decorații*, piesa scriitorului Stehlik, sau *Un cîntec frumos* de Kohout, ca și multe alte piese ale dramaturgiei contemporane originale, s-au bucurat de unanima apreciere a spectatorilor.

Pentru meritele sale deosebite, Teatrului din Plzen i s-a conferit numele clasicului Josef Kajetan Tyl, ale cărui opere (*Jan Huss*, *Cimpoierul din Strakonice* și altele) și-au aflat întruparea scenică la Teatrul din Plzen, încă din primele zile ale existenței acestuia.

◆ Teatrului Orășenesc din Mlada Boleslav îi aparține inițiativa organizării unor seri teatrale, care întrunesc a doua zi după premiera unei piese pe interpreți, regizori, conducerea teatrului, dramaturgul și publicul spectator. Serile teatrale prilejuiesc spectatorilor cunoașterea mai îndeaproape a preocupărilor și activității teatrului, îi familiarizează cu munca pentru pregătirea spectacolului, oferindu-le în același timp posibilitatea unei noi vizionări a celor mai semnificative scene ale piesei.

◆ Teatrele cehoslovace au reprezentat în ultimul timp cîteva noi lucrări ale dramaturgiei cehe contemporane.

Astfel, Teatrul Naţional din Praga a montat piesa *Soarele apune deasupra Atlantidei,* aparţinînd lui V. Nezval. Piesa *Afacerea* de Emil Vachek, inspirată de cunoscuta „afacere Dreyfus", a văzut lumina rampei la Teatrul Municipal din Praga.

Teatrul din Kladno a prezentat în premieră piesa lui A. Dvorak şi V. Vejrazka, *Pentru tinereţea lumii,* evocînd crîmpeie din viaţa lui Karl Marx şi Friedrich Engels, iar Teatrul din Kolin a reprezentat *Iudith* de O. Jelen.

În afara acestor premiere, pe afişul teatral cehoslovac continuă să fie prezente o seamă de spectacole mai vechi.

Dintre acestea, cităm piesele originale: *Musafir la el acasă* de J. Hronek (Teatrul Comedia, Praga), *Jocuri cu focul* de I. Drda (Teatrul din Kolin) sau *Cerul în miez de vară* de Stehlik (Teatrul din Mlada Boleslav).

Alături de lucrările originale, teatrele cehoslovace acordă o deosebită atenţie şi repertoriului clasic. Astfel, două spectacole Molière sînt viu urmărite la Teatrul Realist din Praga *(Bolnavul închipuit)* şi la Teatrul Naţional din Bratislava *(Vicleniile lui Scapin)* iar Teatrul din Plzen continuă să reprezinte *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare, în timp ce la Teatrul din Mlada Boleslav, *Nora* de H. Ibsen se bucură de o caldă primire din partea spectatorilor.

◆ Acum zece ani s-a înfiinţat la Praga studioul DISK, aparţinînd Academiei Cehe de Arte. Cei zece ani de activitate au promovat DISK-ul în rîndurile celor mai importante instituţii teatrale cehoslovace. Munca susţinută a teatrului a contribuit la formarea unor valoroase cadre de actori. Printre ultimele spectacole reprezentate pe scena DISK-ului se înscrie *Doi tineri din Verona* de Shakespeare.

Republica Federală Germană

◆ Pe scena Teatrului „Schiller" din Berlinul de vest a fost prezentată o dramatizare în 13 tablouri după romanul *Război şi pace* de L. Tolstoi. Autorii dramatizării sînt: A. Neuman, Guntram Prüfer şi Piscator, acesta din urmă fiind totodată şi regizorul spectacolului.

Presa germană democrată semnalează succesul înregistrat de spectacolul de la Teatrul „Schiller", spectacol care — în condiţiile de astăzi — capătă semnificaţia unui act de acuzare adus războiului şi a unui apel convingător pentru pace.

Elveţia

◆ Studioul teatral din Zürich a înscris în repertoriul său piesele: *Ulciorul sfărîmat* de Kleist şi *Cerere în căsătorie* de Cehov. Ambele lucrări vor fi prezentate în cadrul aceluiaşi spectacol, în regia lui Leopold Lindsberg.

Anglia

◆ Regizorul englez Peter Brook, conducătorul ansamblului „The Tennent Company" care a vizitat în urmă cu cîteva luni Uniunea Sovietică, semnează într-unul din ultimele numere ale revistei „Plays and Players" un articol consacrat călătoriei întreprinse.

Peter Brook evidenţiază în primul rînd înalta măiestrie artistică a actorilor şi regizorilor sovietici, cît şi valoarea şcolii teatrale sovietice. Referindu-se la problema ansamblurilor permanente, Brook precizează că: „Ansamblurile teatrale permanente influenţează pe de o parte favorabil asupra perfecţionării aptitudinilor individuale ale actorilor, iar pe de alta, prin stabilirea unui contact permanent între actori şi regizori, contribuie la realizarea unor spectacole de o înaltă valoare artistică". Referindu-se la situaţia teatrului englez, Brook consideră caracterul temporar al ansamblurilor engleze drept una din cele mai grave boli ale teatrului englez, generată în special de aspectul comercial al teatrului din Anglia.

În încheierea articolului său, regizorul englez subliniază bogăţia de stiluri pe care o oferă teatrele sovietice. Peter Brook elogiază îndeosebi punerea în scenă a pieselor *Baia* şi *Ploşniţa* de Maiakovski, la Teatrul de Satiră, ca şi întreaga activitate a MHAT-ului, pe care-l consideră unul dintre cele mai bune teatre din lume.

◆ *Opera de trei parale*, piesa cunoscutului scriitor progresist german Bertholt Brecht, figurează actualmente în repertoriul teatrului „Royal Court" din Londra.

◆ *De ce nu vreți* este titlul unei comedii neterminate aparținînd lui Bernard Shaw, pe care dramaturgul englez Leonard Britton a desăvîrșit-o recent. Noua comedie va fi prezentată publicului englez în luna iulie a acestui an, cu prilejul aniversării a 100 de ani de la nașterea lui Shaw.

R. P. F. Iugoslavia

◆ Activitatea teatrelor iugoslave a fost deosebit de fecundă în ultimele luni. Teatrul Popular din Belgrad a montat comedia *Kir Iania* a dramaturgului iugoslav I. S. Popovici, în timp ce Teatrul de Dramă a reprezentat drama *Gloria* a scriitorului Ranc Marincovici. *Henric al IV-lea* de Shakespeare a văzut lumina rampei la Teatrul Național din Liubliana. Teatrul Municipal din același oraș a reprezentat *Trei surori* de Cehov, *Nebuna de la Chaillot* de Giraudoux și *Omul cel bun din Sezuan* de Brecht. Teatrul Național din Zagreb a montat *Sfînta Ioana* de Shaw, în timp ce Teatrul Municipal a prezentat : *Cum vă place* de Shakespeare, o dramatizare după Dostoievski, *Satul Stepancikovo*, și un spectacol intitulat *Trei povești de dragoste*, cuprinzînd *Lămii din Sicilia* de Pirandello, *L'Apollon de Bellac* de Giraudoux și *Don Perlimpin* de Lorca. La Zagreb și Belgrad a fost reprezentată piesa *Pisica pe acoperișul încins* de Tennessee Williams.

Pînă la sfîrșitul acestei stagiuni, teatrele din Belgrad vor mai prezenta : *Familia Blo* de L. Bobici (Teatrul de Comedie), *Fata de la țară* de Clifford Odets (Teatrul Național) și *Don Carlos* de Schiller (Teatrul Iugoslav).

Australia

◆ *Inundație* este titlul unei piese de Eunice Hanger, care se joacă actualmente pe scena lui „Twelfth Night Theatre" din Brisbane. Autoarea descrie perturbațiile pe care le naște în viața unei familii din Queensland o inundație care devastează orășelul. Calamitățile naturii îi servesc autoarei pretextul pentru zugrăvirea unei fresce a vieții și tipurilor dintr-un astfel de orășel. Lucrarea a suscitat controverse mai ales din cauza formei : piesa este scrisă în întregime în versuri, autoarea introducînd în momentele importante ale acțiunii un cor. Aidoma acelora din tragediile antice, corul din *Inundație*, format din locuitori ai orășelului, comentează, explică și vestește desfășurarea intrigii și faptele eroilor. Spectacolul de la „Twelfth Night Theatre" s-a bucurat de o primire favorabilă din partea publicului și a presei de specialitate.

R. P. D. Coreeană

◆ Teatrul de Stat de Artă din Phenian prezintă cu deosebit succes piesa în cinci acte *Piactusan*. La baza piesei se află cunoscutul poem cu același nume al lui Te Ghi Cen. Kim Cian Sekom și O Ben Denom sînt coautorii dramatizării.

Piactusan înfățișează un episod al luptei poporului coreean împotriva cotropitorilor japonezi.

◆ Cu prilejul unui turneu efectuat la Phenian, Teatrul din Iangan a prezentat pe scena Teatrului de Dramă, piesa *Arborele de Tisa* de O Un Sen.

Acțiunea piesei se desfășoară în lumea muncitorilor silvici de la o exploatare situată pe culmile împădurite ale muntelui Piactusan.

Italia

◆ Dintre numeroasele companii teatrale din Roma, activitatea teatrelor „Quirino" și „Eliseo" solicită o atenție specială. Teatrul „Eliseo" reprezintă alternativ *Unchiul Vanea* de A. P. Cehov și *Moartea unui comisvoiajor* de A. Miller, în regia lui Luchino Visconti, rolurile principale fiind interpretate de Paolo Stoppa, Rina Morelli și Mario Mastrojanni. În afara acestora, teatrul reprezintă și *Familia mea* de dramaturgul italian contemporan Eduardo de

Filippo, lucrare pe care presa italiană o califică drept o critică constructivă, „dureroasă poate, dar, în orice caz, utilă" a stărilor din Italia, văzute prin prisma repercusiunilor ce le au în viața familiei unui funcționar italian.

Pe scena Teatrului „Quirino" domină clasicii. Renzo Ricci, Eva Magni și compania lor prezintă cu un succes excepțional *Regele Lear* de W. Shakespeare și *Învierea*, dramatizare de Carlo Terron după celebrul roman al lui Lev Tolstoi. În această prezentare scenică a romanului, Terron a înțeles să pună accentul nu atît pe intriga amoroasă și pe evoluția relațiilor dintre Katiușa Maslova și Nehliudov, așa cum au procedat în trecut autorii psihologizanți (H. Bataille, spre pildă), ci pe împletirea complexă de evenimente sociale și destine individuale, al căror dramatism dobîndește — în lumina desfășurărilor ulterioare — o adîncă semnificație istorică. În fond, Terron a conceput *Învierea* ca o dramă istorico-socială.

◆ În cadrul unei reuniuni festive, Paolo Grassi, directorul și animatorul lui „Piccolo Teatro" din Milano, a prezentat cercurilor culturale din Veneția o nouă formație teatrală: „Teatro di Venezzia". Repertoriul noii formații va da prioritate operelor lui Goldoni și, în general, dramaturgiei clasice.

◆ În vitrinele librăriilor din Roma a apărut recent prima ediție italiană a cărții lui K. S. Stanislavski *Munca actorului cu sine însuși*. Asociația internațională a actorilor a organizat cu acest prilej o conferință de presă, în cadrul căreia au luat cuvîntul regizori, dramaturgi, actori și critici teatrali, relevînd însemnătatea teoretică și practică a preceptelor marelui om de teatru.

Turcia

◆ Viața teatrală din Turcia se concentrează în cele două centre mai importante ale țării: Ankara și Istanbul.

Teatrul de Stat din Ankara își desfășoară activitatea pe două scene permanente: una de dramă și cealaltă de operă.

În repertoriul permanent al secției de dramă sînt trecute *Noaptea Regilor* și *Othello* de Shakespeare, *Volpone* de Ben Jonson, precum și piese de Nușici, Ugo Betti, Jean Anouilh. De un deosebit succes de public s-a bucurat piesa *Banchetul de la Tanridag* a dramaturgului turc Resat Nuri Güntekim, o puternică satiră la adresa dictatorilor.

Teatrul Municipal din Istanbul dispune de trei scene: una de dramă, una de comedie și una de copii.

Scena de dramă și cea de comedie au prezentat în stagiunea trecută un mare număr de spectacole din repertoriul clasic. Astfel, s-au reprezentat: *Doi tineri din Verona* de Shakespeare, *Burghezul gentilom* de Molière, *Evantaiul* de Goldoni și altele.

Pe lîngă Teatrul Municipal mai funcționează la Istanbul două teatre. Primul, „Mica scenă", a deschis stagiunea trecută cu *Hamlet* de Shakespeare, rolul titular fiind deținut în travesti de o tînără actriță. Al doilea, „Teatrul de la ora 6", grupează în jurul său tinere forțe actoricești. Printre piesele reprezentate pe scena acestui teatru se numără și *Patima roșie* de Mihail Sorbul.

Canada

◆ Pare ciudat să afli că în Canada, țară cu o populație de peste 14.000.000 de locuitori și cu o bogată cultură tehnică (radio, cinema, televiziune) nu există nici un teatru de dramă oficial. Şi mai ciudat pare faptul că și inițiativa particulară se face foarte slab simțită în materie de teatru.

Reflectă oare această situație de fapt o stare de spirit a populației față de arta teatrală?

Existența unei bogate activități teatrale de amatori vine să infirme asemenea presupuneri, dezvăluind dragostea și interesul pe care poporul canadian le poartă artei teatrale.

Numeroase cercuri artistice de amatori, aparținînd diverselor grupuri naționale din Canada, desfășoară o largă activitate în pofida multiplelor greutăți materiale pe care nici „subvenţiile" unor „magnaţi mecenaţi" nu le pot înlătura. Deşi neîndestulătoare pentru a satisface cerinţele legitime ale populaţiei, activitatea acestor cercuri de amatori deschide totuşi o pîrtie spre o mai largă mişcare teatrală în Canada. Dintre aceste cercuri se remarcă îndeosebi cel al grupului slav. Colectivul cercului de dramă de pe lîngă Casa Muncii a Asociaţiei canadienilor ucraineni numără aproape 50 de membri. Din repertoriul permanent al cercului fac parte piesele *Fericirea furată* de Ivan Franko, *Crîngul de călini* de Al. Korneiciuk şi *Rădăcini adînci* de Gow şi d'Usseau.

R. D. Vietnam

◆ *Coşul cu orez* este titlul unei comedii satirice vietnameze, ai cărei autori sînt ostaşi din renumita divizie 312 a Armatei Populare — o unitate care s-a distins deopotrivă pe cîmpul de luptă împotriva colonialiştilor cît şi pe frontul luptei nu mai puţin crîncene împotriva asupritorilor interni. Subiectul piesei este inspirat de reforma agrară înfăptuită în Vietnamul eliberat.

Olanda

◆ Compania Toneelverenigung din Amsterdam, care se adresează cu precădere publicului muncitoresc, a făcut încercarea de a reprezenta în sala Institutului Tropicelor, piesa *Alchimistul* de Ben Jonson, în condiţii scenice similare cu ale teatrului circular elizabetan. Experienţa a stîrnit interes în lumea teatrală occidentală, care dezbate de la un timp cu aprindere problemele arhitecturii teatrale, oportunitatea reînvierii scenei elizabetane, a celei antice, sau a combinării şi completării lor cu toate posibilităţile oferite de arhitectura scenică contemporană.

Islanda

◆ Construcţia Teatrului Naţional din Reykjavik, începută în 1930, nu a putut fi terminată decît în 1950. În puţinii ani care au trecut de atunci, teatrul a izbutit totuşi să-şi formeze un colectiv de 225 de persoane şi să organizeze — ca instituţii anexe — o şcoală proprie de artă dramatică şi una de coregrafie. Cei mai mulţi dintre actori sînt tineri, dar au o pregătire profesională temeinică, dobîndită — cu rare excepţii — fie la Academia de Artă Dramatică de la Londra, fie în cadrul Teatrului Regal din Copenhaga. Pînă acum, Teatrul Naţional din Reykjavik a reprezentat 48 de piese. Printre autorii cei mai jucaţi trebuie menţionaţi în primul rînd: Shakespeare, Molière, Ibsen, Cehov. Teatrul acordă, fireşte, o mare atenţie dramaturgiei naţionale: Halldor Kiljanlaxness, Indrivi Einarsson, Inomundur Kamban sînt nume care figurează adesea pe afişele teatrale. Lucrările lor au ca trăsătură comună inspiraţia din folclor, către care se îndreaptă făţiş predilecţia publicului.

Strădania teatrului islandez este sprijinită puternic de un public care are vădit pasiunea acestei arte. Reykjavikul — situat în apropierea cercului polar — are numai 60.000 de locuitori; totuşi, spectacolele au loc în faţa unor săli pline, în fiecare seară, iar duminica se dau două, uneori chiar trei reprezentaţii. De altfel, în Islanda există şi numeroase ansambluri de amatori — fiecare din ele avînd un repertoriu destul de bogat — care dau cu regularitate spectacole în clădirile teatrelor locale din micile orăşele şi în sălile şcolilor sau primăriilor din satele pescăreşti.

Argentina

◆ Enrique Suarez de Deza şi Carlos Carlino se numără printre scriitorii argentinieni care — e drept nu totdeauna cu o viziune clară şi cu mijloacele artistice cele mai bine alese — adaugă mereu alte file la actul de acuzare împotriva stărilor de lucruri din ţara lor. Cum ar putea fi altfel apreciată acea lume de escroci, declasaţi, delicvenţi, refulaţi, înfrînţi ai vieţii, care pare să-şi fi dat întîlnire în una din ultimele piese ale lui de Deza, intitulată sugestiv *Căruţa cu gunoi* şi care se joacă pe scena mai multor teatre din Argentina ? Sau ce altă explicaţie am putea da faptului că un dramaturg tînăr, cum este Carlos Carlino, nu surprinde în viața satului decît un crîmpei sumbru, înfricoșător, pe care ni-l zugrăvește în drama *La Biunda* : eroina — o fată tînără, săracă și cinstită, nevoită să înfrunte excesele tiranice ale tatălui ei, lașitatea seducătorului ei și mărginirea tîmpă a logodnicului bogat ce i-a fost hărăzit de familie — preferă să se sinucidă, deoarece nu întrezărește nici o scăpare, dar nici nu vrea să se cufunde în mocirla în care-și duc viața toți cei din jurul ei.

Cu totul diferită este atmosfera piesei lui Antonio Parges Larraya, consacrată lui Santos Vega, trubadurul vieții de pampa. Autorul a reînviat cu mult meșteșug acest tip popular de gaucho, personificare a dragostei de viață și de libertate a oamenilor simpli. Piesa a fost jucată pe scena Teatrului „Marconi" din Buenos Aires.

◆ În Argentina există numeroase grupări teatrale independente, organizate pe principii cooperatiste. Cele mai cunoscute sînt „Los Independientes" și „Fray Mocho". Membrii acestei din urmă grupări locuiesc toți într-o singură clădire, unde au amenajat și un atelier de gravură și ceramică. Sumele realizate din vînzarea produselor acestui atelier acoperă în parte cheltuielile ansamblului. Se înțelege că în aceste condiții actorii și toți membrii colectivului sînt nevoiți să depună eforturi foarte mari : programul de muncă este de 12 ore zilnic ! Totuși, compania realizează spectacole interesante cu piese de Gogol, Cehov, Kleist, Shaw, Salacrou și Brecht.

Uruguay

◆ Locuitorii orașului Montevideo obișnuiesc adesea să spună despre teatrul lor : „Are o istorie săracă, dar o scartă bogată".

Într-adevăr, teatrul din Montevideo, Comedia Națională, a luat ființă abia cu nouă ani în urmă, în anul 1947. Dar în acești nouă ani de existență, Comedia Națională a înscris în repertoriul său piese aparținînd lui Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Calderon, Goldoni. Pe scena teatrului au fost de asemenea prezentate lucrări ale unor scriitori moderni ca : Shaw, Garcia Lorca, Priestley. Dramaturgia clasică rusă a fost și ea prezentă în repertoriul teatrului cu *Revizorul* lui Gogol.

Preocuparea de bază a teatrului o constituie însă promovarea dramaturgiei naționale.

Astfel, unul din succesele de seamă ale teatrului îl formează spectacolul cu piesa *În familie*, de dramaturgul uruguaian Florensis Sances, jucată pentru prima oară în anul 1905. În centrul acțiunii dramatice se situează o familie burgheză în plin proces de dezagregare.

cărţi-reviste

Limbaj şi tipizare în creaţia literară[*]

Puternica satiră a lumii burghezo-moşiereşti, pe care o exprimă opera celui mai mare clasic al dramaturgiei noastre originale, a oferit obiect de studiu numeroşilor cercetători de critică şi istorie literară. Analiza atentă — pe care a întreprins-o recent acad. I. Iordan asupra limbii eroilor lui Caragiale — pune în lumină, pe planul cercetării lingvistice, mai mult decît orice studiu anterior, rolul limbajului în caracterizarea tipică a personajelor ce reprezintă diferitele pături sociale.

Subliniind caracterul realist-critic al operei marelui dramaturg, autorul consideră drept cauză comună a aspectelor comice în vorbirea și acțiunea personajelor lui Caragiale, ignoranța, insuficiența gîndirii logice și psihologia unor oameni care, în cel mai bun caz, se ridicau prin cultura lor, la nivelul unor pseudointelectuali ca Rică Venturiano, Caţavencu ş. a. Precizia și subtilitatea cu care înregistrează Caragiale faptele lingvistice mărunte constituie un aport personal de creație, străin lingvistului de profesie. Cu un bogat material faptic, acad. I. Iordan arată că scriitorul a dovedit o intuiție justă a legilor fonetice, înregistrînd cu exactitate particularitățile caracteristice ale graiurilor regionale și ale vorbirii diverselor pături sociale, în raport cu specificul temperamental, cu gradul de cultură sau deformația profesională a eroilor. Mai mult chiar, Caragiale a urmărit cu o rară atenţie corespondenţele fonetice între diferitele graiuri, între limba literară şi formele de vorbire în sînul diverselor straturi ale societăţii.

Aplicînd cu artă legile fonetice intuite concret, Caragiale a utilizat fenomenele de *alternare, reducere, metateză* sau *dispariţie* a unor sunete în vorbirea personajelor sale, ca mijloace de caracterizare, de tipizare a eroilor săi. La baza deformaţiei cuvintelor abstracte, a folosirii ***hiperurbanismelor*** sau a *etimologiilor populare*, este incapacitatea de asimilare a culturii, asocierea accidentală între termeni asemănători în formă, dar diferenţiaţi din punct de vedere semantic. Efectele comice ale vorbirii micilor burghezi în opera lui Caragiale se datoresc, în genere, unei perceperi greșite sau aproximative a cuvintelor, a cărei cauză o constituie nivelul scăzut al culturii păturilor largi ale societății. Defectele de asimilare a culturii adevărate își au izvorul în înclinarea către vorbirea „radicală" a reprezentanţilor unor pături sociale, către folosirea cu orice preţ a neologismelor, în special a expresiilor franţuzești, semn de distincție pentru mica burghezie a timpului.

O inepuizabilă sursă de efecte comice a fost pentru Caragiale valorificarea artistică a contrastului dintre limba literară și vorbirea curentă a personajelor sale, ca exponenți ai diverselor graiuri provinciale. Ridicolul eroilor săi moldoveni (în *High-Life, Telegrame)* sau ardeleni (Marius Chicoș Rostogan) este încă mai accentuat de faptul că aceste graiuri sînt deosebite de limba literară prin structura lor fonetică.

Combătînd cosmopolitismul burgheziei prin ridiculizarea jargonului ei de clasă, căci „moftangioaica" e nobilă și nu vorbește limba maternă decît „avec les domestiques", Caragiale a relevat totodată — cu un rar simţ artistic — particularitățile stilistice ale latinismului sub învelișul italienizant, în vorbirea pseudointelectualilor epocii — de tipul lui Rică Venturiano care folosesc cu o largă dezinvoltură, în cele mai variate situații, termeni de ridicolă sonoritate *(solemnaminte, justaminte, chiarifica, mizericordioasă, angel radios* etc.).

Cu precizia omului de știință și înțelegerea psihologului, autorul aduce explicarea vorbirii „pe radical" a eroilor lui Caragiale din lumea mic-burgheză, cu pretenții de intelectuali — Leonida, Zița, Rică Venturiano —, în legătură cu situațiile excepționale care reclamă un stil mai înalt de exprimare decît acel al vorbirii obișnuite.

---

[*] *Acad. I. Iordan*, Limba eroilor lui I. L. Caragiale. Societatea de ştiinţe istorice şi filologice, Bucureşti, 1955.

Comicul în vorbirea personajelor lui Caragiale rezultă în general din incapacitatea eroilor săi de a gîndi logic, de a stabili raporturile juste între noțiuni și de a găsi construcțiile stilistice potrivite în exprimarea ideilor. În relevarea acestor elemente caracteristice, care dezvăluie psihologia și substratul social al mentalității eroilor caragialieni, prin limbajul lor specific, studiul acad. Iordan este o contribuție de o incontestabilă valoare critică și literară.

El reprezintă, în același timp, un mijloc de a surprinde procesul de creație a personajelor marelui dramaturg, deosebit de util pentru scriitorii noștri dramatici de azi. În urmărirea atentă a materialului lingvistic — care a constituit laboratorul unde și-a plăsmuit Caragiale eroii —, dramaturgii noștri contemporani găsesc o sinteză a experienței artistului, omului de teatru și neobositului observator al vieții sociale care a dat cele mai autentice tipuri viabile și reprezentative literaturii și teatrului nostru clasic.

Mircea MANCAȘ

Experiențe trecute și precizări*

În mișcarea teatrală germană de la începutul secolului nostru, numele lui Max Reinhardt a fost înconjurat de un fel de aureolă; calificat cînd „copil teribil", cînd „revoluționator" al teatrului, el s-a bucurat de un prestigiu, pe care multă vreme nici nu l-au putut zdruncina atacurile violente ale adepților tradiționalismului în arta teatrală, nici discredita admirația entuziastă, excesiv de laudativă, a propriilor lui partizani. Într-adevăr, nu pot fi tăgăduite meritele deosebite prin care Reinhardt și-a cîștigat dreptul de a figura în galeria marilor animatori înzestrați cu o viziune originală. Mai fiecare nouă înscenare a lui a fost o lovitură de berbece în zidul gros al citadelei academismului teatral german. Dar Reinhardt a fost preocupat mai cu seamă de „descătușarea", „înnoirea" formelor artei scenice, de „stilizarea" învelișului ei exterior — constatarea se aplică întregului complex de fenomene cuprinse în sfera regiei — și mai puțin de adîncirea sensurilor, de scoaterea la iveală și reliefarea conținutului de idei al operelor dramatice. De aceea, a atribui căutărilor și încercărilor lui valabilitatea unor soluții desăvîrșite și depline — așa cum au făcut admiratorii lui exagerați — înseamnă a le denatura proporțiile și semnificația reală, a trece sub tăcere limitele și slăbiciunile măiestriei reinhardtiene, ale căror rădăcini trebuie căutate în mărginirea concepției regizorului german despre artă. În acest sens ni se par semnificative și binevenite unele precizări întîlnite în cartea *Scenograf la Max Reinhardt*, al cărei autor a fost unul din cei mai apropiați colaboratori ai regizorului în perioada cea mai fructuoasă a activității sale (1905—1921). Iată ce observă în treacăt Ernst Stern, vrînd să facă înțeles spiritul ce domnea în teatrele al căror conducător artistic era Reinhardt: „În fond, Max Reinhardt nu a fost un luptător. Îi plăcea să experimenteze..." Și în alt loc: „Nici Reinhardt, nici eu însumi — și acest lucru se cuvine să fie subliniat — nu ne pretindeam reformatori... M-am bizuit din principiu totdeauna pe propria mea inventivitate..." Acest punct de vedere reiese limpede din textul cărții lui Stern; el îi imprimă o notă de relatare caleidoscopică, de expunere neadîncită, deși captivantă. Stern ne plimbă printre decoruri și costume, evocă pentru noi — sîntem ispitiți să spunem mai curînd „pentru sine" — puneri în scenă fastuoase și meșteșugite: *Penthesilea* de Kleist, *Macbeth* de Shakespeare, *Moartea lui Danton* de Büchner și multe altele. Rînd pe rînd, ele se perindă în fața noastră, ca niște tablouri scenice smulse o clipă din întuneric de lumina orbitoare a reflectoarelor, și dispar pe dată spre a fi înlocuite de altele. În treacăt, unele amănunte cu privire la poziția aproape înjositoare a artistului decorator, a scenografului la teatrele oficiale din Germania imperială (în contract se stipula că persoanele din familia domnitoare și membrii marcanți ai guvernului aveau oricînd dreptul să-i impună soluții conforme cu gusturile lor; sau: la Opera din Berlin, artistul răspunzător pentru costume era dator să controleze dacă dansatoarele și cîntărețele nu omiteau să poarte corset cînd se produceau, pentru a nu șoca „delicatețea" împărătesei!), ca și povestirea făcută cu umor a „războiului tricourilor" — din care au ieșit în cele din urmă învingători bunul simț și bunul gust —, toate la un loc fac din cartea de amintiri a lui Stern o lectură facilă, plăcută și foarte adesea instructivă. În ciuda caracterului fragmentat al expunerii, care se datorează pesemne și faptului că avem de-a face cu extrase dintr-o lucrare de proporţii mai mari a aceluiaşi autor, apărută în limba engleză sub titlul *My life, my stage* (Viaţa mea, scena mea), cartea *Scenograf la Reinhardt* îi poate interesa deopotrivă pe simplii iubitori ai teatrului, ca şi pe istoricii lui.

---

* *Ernst Stern*, Scenograf la Max Reinhardt. Editura Henschel, Berlin, 1955.

T. STAICU

Omul de teatru*

După *Réflexions sur le théâtre,* carte de memorii şi în acelaşi timp de cercetări şi meditaţii asupra funcţiunilor artei teatrale, actorul şi regizorul francez Jean-Louis Barrault prezintă o nouă lucrare despre viaţa zilnică a unui om de teatru.

Socotind necesar să precizeze noţiunea cu care va opera de-a lungul celor 148 de pagini ale cărţii, Jean-Louis Barrault oferă cititorului, chiar în primele pagini, o definiţie asupra omului de teatru, care în lumina concepţiilor sale, nu poate fi decît acela care „acceptă din dragoste pentru cei cîţiva metri pătraţi de scîndură şi pentru viaţa care poate fi recreată pe scenă, să slujească toate profesiunile, toate meşteşugurile, chiar şi toate corvezile pe care acestea le antrenează".

Omul de teatru trebuie să cumuleze, aşadar, aproape toate atribuţiile membrilor unui colectiv teatral — de director, regizor, actor etc.

Odată stabilită noţiunea „om de teatru", Barrault ridică cortina, oferind cititorului unul din cele mai neobişnuite spectacole: naşterea unei reprezentaţii teatrale. În faţa noastră se perindă autori dramatici, decoratori, regizori, actori, maşinişti, oameni cu temperamente deosebite şi caractere structural diferite, toţi însă, în egală măsură, vedetele principale ale acestui spectacol puţin comun. Oamenii se ciocnesc, se înfruntă, conlucrează, acţionaţi de mîna sigură a omului de teatru, totdeauna prezent în mijlocul lor. El e forţa motrice a acestui spectacol imaginat de Barrault, animatorul lui, sufletul teatrului, conducînd toate personajele spre final: premiera unei noi piese. Iată-l în mijlocul actorilor, urmărind repetiţiile, preocupat ca fiecare din ei să găsească drumul spre adevărata creaţie. În faţa lui se perindă maşiniştii, decoratorii, personalul administrativ, pînă şi omul care lipeşte afişe. Fiecare îl solicită, îl întreabă. Şi omul de teatru trebuie să-i lămurească pe toţi, să-i ajute, eficient, căci de el depinde în cea mai mare măsură reuşita noii premiere.

Dintre toţi factorii chemaţi să contribuie la împlinirea fenomenului teatral, Barrault acordă autorului dramatic o importanţă primordială:

„Arta teatrului este, înainte de toate, arta autorului — spune Barrault. — Autorul este raţiunea de a fi a teatrului. El este acela care îl fecundează. El este părintele. El reprezintă Puterea."

Dacă teatrele îşi cîştigă reputaţia lor prin autori, oamenii de teatru îşi merită gloria în măsura în care ştiu să servească şi să descopere autorii.

Teatrele de astăzi acordă, după părerea lui Barrault, prea puţină importanţă îmbogăţirii patrimoniului dramaturgiei cu noi lucrări. Practica multor teatre de a recurge la piese din repertoriul vechi, obişnuinţa unora din ele (cu excepţia Comediei Franceze) de a abuza de repertoriul clasic nu favorizează dezvoltarea dramaturgiei contemporane.

Je suis homme de théâtre este mai degrabă o causerie, pe alocuri idealistă, care pune marele public în contact cu meseria omului de teatru, dar şi cu atmosfera şi problemele specifice ale teatrului, înfăţişîndu-ni-l pe Jean-Louis Barrault ca pe un îndrăgostit de profesiunea lui, plin de nemărginit respect faţă de muncă, de om şi de operele lui.

Paul B. MARIAN

Despre arta vorbirii scenice*

Tehnica vorbirii scenice constituie o ramură importantă a învăţămîntului artistic teatral, structural legată de problemele de măiestrie a actorului. Vorbind despre importanţa unei juste însuşiri a regulilor vorbirii scenice, K. S. Stanislavski spunea: „Cînd un actor — cu un glas bine pus la punct, posedînd o tehnică de virtuoz al rostirii cuvintelor — îşi spune cu glas răsunător textul pe scenă, el mă cucereşte prin măiestria sa. Cînd actorul pătrunde în inima literelor, cuvintelor, frazelor, gîndurilor, el mă poartă spre adîncile tainiţe ale operei poetice şi ale propriului său suflet. Cînd actorul colorează viu cu glasul şi conturează cu intonaţia ceea ce trăieşte lăuntric, atunci mă sileşte să văd cu privirea minţii aceste chipuri şi imagini despre care-mi vorbesc cuvintele şi pe care le creează imaginaţia sa creatoare".

Cuvintele lui Stanislavski definesc plastic importanţa şi rolul vorbirii scenice: a-l deprinde pe actor să transmită într-o desăvîrşită formă artistică gîndurile exprimate de un autor într-o lucrare literară.

---

* *Jean-Louis Barrault,* Je suis homme de théâtre, Editura Conquistador, colecţia „Mon métier", Paris, 1955.

* *E. Sariceva,* Vorbirea scenică, Iskusstvo, 1955

Viitorul actor trebuie să înveţe temeinic, încă în perioada formării sale artistice, nu numai să perceapă şi să retransmită clar şi însufleţit sensurile unei lucrări, dar să şi transmită toate nuanţele dialogului, să accentueze just esenţialul, să nu declame în momentele patetice ale rolului, ci să vorbească, acţionînd cu cuvîntul.

Toate acestea sînt în măsură să ilustreze importanţa vorbirii scenice pentru întreaga dezvoltare artistică a unui tînăr actor, cît şi marea **responsabilitate** revenind dascălilor săi pentru formarea deprinderilor unei juste vorbiri scenice.

Cartea profesoarei E. Sariceva, *Vorbirea scenică*, se adresează în primul rînd pedagogilor de la institutele de teatru. Profesor cu o îndelungată practică didactică, E. Sariceva concentrează în paginile lucrării o interesantă şi bogată experienţă, rod al muncii depuse cu multe generaţii de actori. Desigur, vorbirea scenică nu-i o materie rigidă ; dimpotrivă, la fel de largă şi cuprinzătoare ca şi limba vorbită. De aceea, nici cartea profesoarei E. Sariceva nu poate epuiza toate posibilităţile pe care practica vie le oferă viitorului actor. Meritul cărţii rezidă în consemnarea principalelor reguli ale vorbirii scenice şi sugerarea, prin exemple practice, a căilor optime prin care pedagogii pot ajunge la o deplină însuşire şi înţelegere de către studenţi a acestor norme teoretice. Exemplele practice, cu care autoarea ilustrează fiecare principiu teoretic, sînt culese din vastul tezaur al literaturii. Profesorilor de tehnica vorbirii autoarea le deschide o largă poartă spre cercetarea şi găsirea unor texte care să îmbogăţească materialul cules în acest volum.

Prima parte a manualului se referă la munca studentului asupra textului. Pornind de la citirea obişnuită, şcolastică, urmată de analiza gramaticală (primul capitol al cărţii), autoarea se opreşte detaliat asupra fazelor importante ale muncii cu textul, ca: citirea logică, citirea din memorie sau repovestirea textului, citirea versurilor, pentru a ajunge la forma complexă a muncii asupra textului : citirea etică (ultimul capitol al primei părţi), mergînd la sensurile cele mai subtile ale textului.

Deprinderea redării nuanţate a unui text, a sensurilor şi ideilor lui, presupune în primul rînd corecta pronunţare a cuvintelor, în măsura în care, la baza oricărui text, se află cuvinte aşezate într-o ordine anumită şi legate printr-un sens anumit. A doua parte a cărţii este de aceea consacrată ortoepiei, regulilor de corectă pronunţare a cuvintelor.

Simpla citire sau povestire corectă a textului, cu condiţia respectării regulilor de ortoepie, nu este însă suficientă pentru ca fiecare cuvînt rostit pe scenă de un actor să trezească în partenerii săi şi, implicit în spectatori, o anumită reacţie firească şi corespunzătoare textului dramatic într-unul sau altul din momentele acţiunii.

A treia parte a manualului se ocupă tocmai de acele elemente esenţiale ale vorbirii care dau eficienţă fiecărui cuvînt rostit pe scenă : dicţiunea, educarea şi dezvoltarea glasului.

Ceea ce caracterizează în primul rînd lucrarea profesoarei E. Sariceva este strădania resimţită în fiecare capitol, în fiecare pagină de a demonstra unitatea dintre principiile metodologice ale cursului de măiestrie a actorului şi cele ale tehnicii vorbirii scenice. Şi este incontestabil meritul autoarei de a ne fi putut convinge de aceasta, nu cu preţul unor afirmaţii gratuite, ci printr-o muncă susţinută de sintetizare şi expunere a unui foarte vast, grăitor material.

Pentru pedagogii şi studenţii din ţara noastră, cartea profesoarei E. Sariceva prezintă fără îndoială un deosebit interes. Desigur, traducerea şi preluarea integrală a materialului nu ar da rezultate bune : nici capitolele de ortoepie şi nici exemplele folosite de autoare nu şi-ar afla utilitate practică la noi.

Dar folosirea lucrării, îndeosebi pe planul alegerii şi sistematizării materialului, este fără îndoială recomandabilă în vederea întocmirii unui curs de tehnica vorbirii scenice pentru studentul din ţara noastră.

Maria VLAD

calendar

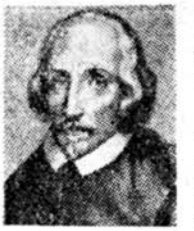
Acum 15 ani a încetat din viață la Iași, *Aglae Pruteanu,* artista care a însuflețit prin jocul ei, mai mult de patru decenii, scena teatrului moldovean, căreia i-a dăruit cu devotament resursele talentului ei excepțional. Elevă a lui M. Galino la Conservatorul ieșean, marea actriță a creat cele mai variate roluri din repertoriul dramaturgiei universale și autohtone, dovedind o prodigioasă intuiție artistică în înțelegerea situațiilor dramatice.

Din marea galerie a creațiilor sale au făcut parte : Ofelia *(Hamlet),* Desdemona *(Othello),* Luiza Miller *(Intrigă și iubire),* „Nora", Maslova *(Învierea),* „Anna Karenina", Flameola *(Martira),* Melisanda *(Prințesa-ndepărtată),* Margueritte Gauthier *(Dama cu camelii),* Iulia *(Ovidiu),* Getta *(Fîntina Blanduziei),* Doamna Clara *(Vlaicu-Vodă)* etc. Aglae Pruteanu a fost îndeosebi una din marile interprete ale teatrului clasic rus (Ostrovski, Tolstoi, Dostoievski). Expresivitatea mobilă a figurii, studiul atent al gestului, ca și pătrunderea adîncă a caracterelor au dus-o la întruparea celor mai diverse tipuri, în care artista nu repeta un model cunoscut, ci reflecta totdeauna noi și variate aspecte ale personalității sale. Cu o rară modestie și un admirabil atașament de orașul care i-a dat cele dintîi satisfacții în cariera dramatică, Aglae Pruteanu nu s-a desprins de teatrul ieșean, rămînîndu-i devotată pînă la sfîrșitul vieții, deși a obținut succese la Teatrul Național din București și Craiova (1912).

Autoare a unui substanțial volum de *Amintiri din teatru,* artista a dezvăluit în pagini impresionante, experiența sa în creația rolurilor, ideile sale despre arta dramatică și o cuprinzătoare serie de observații asupra activității teatrului moldovean între 1880 și 1924 (date ce închid cariera sa teatrală).

Cu 85 de ani în urmă, în lunile iunie și iulie ale anului 1871, a avut loc cel de al doilea turneu în Transilvania al lui *Mihail Pascaly* — una din marile figuri ale teatrului romînesc din a doua jumătate a secolului trecut. În fruntea unei trupe alcătuită din actori de talent : Matilda Pascaly, Maria Vasilescu, C. Bălănescu, P. Vellescu, I. Gestianu ș.a. Pascaly a dat spectacole în orașele : Brașov, Sibiu, Cluj, Năsăud, Oradea, Gherla, cu un repertoriu mult ameliorat față de cel al primului său turneu (1868) cuprinzînd mici piese istorice *(Zavera lui Tudor),* drame adaptate din literatura dramatică străină și comedii originale. La Cluj, reprezentațiile au avut loc în sala „Reduta", trezind aprecierile elogioase ale ziarelor maghiare „Kelet" și „Kolosvary Közloni", în paginile cărora Pascaly și Bălănescu sînt considerați drept „actori de o remarcabilă rutină", după cum ziarul „Alföld" din Oradea își mărturisea admirația pentru jocul „plin de elan nobil și expresie" al lui Pascaly.

Turneul lui Pascaly — ca și acel al lui Millo din 1870 — a contribuit la afirmarea mișcării teatrale din Ardeal, trezind interesul pentru dramaturgia și teatrul romînesc în această provincie. Un exemplu îl constituie înființarea unei „societăți dramatice" ambulante, alcătuită din studenți clujeni la îndemnul soților Alexandrescu, actori din trupa lui Pascaly, rămași un timp la Cluj în urma încheierii turneului și care au organizat o serie de reprezentații în centrele romînești din nordul Ardealului.



De la moartea celebrului poet și dramaturg spaniol *Don Pedro Calderon dela Barca Henao y Riano*, născut la Madrid în 1600, au trecut 275 de ani (25 mai 1681).

Autor de stanțe și sonete în tinerețe, talent de o mare precocitate, Calderon e unul din cei mai reprezentativi și fecunzi dramaturgi ai Spaniei — prețuit de contemporanul său Lope de Vega, admirat de Lessing și Schlegel — a cărui operă cuprinde peste o sută de comedii, drame și un impresionant număr de „autos sacramentales" (mistere creștine de tipul *Devoțiunii crucii)* în care exaltarea romantică se îmbină cu fantezia și cu emotivitatea intensă a melodramei. Dacă *La vida es sueno* (Viața e vis) reia o temă din *Halima* și *Luiz Peres el gallego* poate fi comparat cu Franz Mohr, *Alcadele din Zalamea* apare ca purtător al justiției poporului, ca apărător al demnității lui împotriva prejudecăților de clasă ale nobilimii, exprimînd un protest împotriva abuzurilor „cavalerești" în relațiile cu omul din popor. În mediul catolic al Spaniei monarhiste din secolul al XVII-lea, Calderon a redat cu curaj spiritul nou, care constituia o realitate în lupta pentru înfrîngerea atotputerniciei feudale.

Una dintre primele piese ale lui Calderon, jucată pe o scenă romînească, a fost *Viața e vis* (Teatrul Național din Cluj, stagiunea 1931—1932).

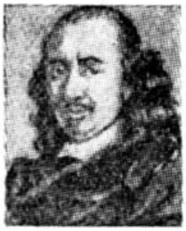
Scriitor realist-critic, a cărui operă dramatică e o adevărată „enciclopedie a vieții și moravurilor" din Rusia de la mijlocul secolului al XIX-lea, *Alexandr Ostrovski*, de la moartea căruia se împlinesc 70 de ani (14 iunie 1886), e considerat drept unul dintre creatorii teatrului național rus.

Trăind în epoca în care se accentuează procesul de descompunere a societății feudale și se ridică noua clasă legată de afirmarea capitalismului, Ostrovski a demascat în piesele sale atît condițiile de viață în statul autocrat țarist (pe care Dobroliubov l-a denumit semnificativ „împărăția întunericului"), cît și caracterul inuman al „civilizației" burgheze, dominată de puterea banului ca unic criteriu de valorificare a omului (*Furtuna, Nu te sui în sania altuia, Bani turbați, Pădurea, Lupii și oile, Fata fără zestre, Vinovați fără vină* etc.)

Numele lui Ostrovski e legat de activitatea Teatrului Mic din Moscova, unde au fost reprezentate în premieră principalele sale piese.

Piesele lui Ostrovski, care ocupă astăzi un loc însemnat în repertoriul teatrelor noastre, au fost puțin și sporadic reprezentate în trecut.

Menționăm că la Teatrul Național din Iași s-au jucat în jurul anului 1900 *Furtuna* și *Floarea sălbatică* în interpretarea actorilor : Aglae Pruteanu, P. Sturdza și State Dragomir.



Pierre Corneille, părintele tragediei clasice franceze, de la nașterea căruia se împlinesc 350 de ani (6 iunie 1606) și-a început cariera literară ca autor de comedii *(Mélite, Clitandre, Iluzia comică)*, dar celebritatea i-a adus-o incomparabilul succes al *Cidului*, inspirat dintr-o dramă spaniolă a lui Guillen de Castro. Marele dramaturg — alte cărui opere au venit rînd pe rînd să consacre talentul său excepțional : *Horace, Cinna, Polyeucte*. în care frumusețea stilului se îmbina cu un înalt nivel de gîndire, a întîmpinat opoziția Academiei Franceze, în forul căruia nu a putut pătrunde decît după un deceniu de activitate.

Triumful spontan, care a marcat premiera *Cidului*, se datorește conflictului dramatic al piesei : opoziția dintre pasiune și datorie — precum și arhitecturii severe a tragediei, bazate pe respectul „unităților" aristotelice. Dezvoltînd cu artă tema voinței puternice și dominante în viața eroilor și ridicînd la un înalt nivel artistic revelarea frumuseții morale a caracterului uman, Corneille a redat însă un conflict limitat la viața aristocrației feudale, trăsătură specifică a tragediei clasice franceze. Chiar în piesele care evocă antichitatea romană, el rămîne reprezentantul epocii sale, transpunînd eroii lumii antice în personaje tipice societății din perioada de atotputernicie a monarhiei absolute.

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Cal. Victoriei nr. 174 — București
Tel. 3 78 73

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT:
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

Lei 5